Das Problem der freien Rhythmen mit Bezug auf Nietzsche

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

Vorgelegt von

HANS HELLENBRECHT

aus Hofgeismar

PAUL HAUPT

Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel

Bern 1931

Von der Fakultät als Dissertation angenommen am 1. Dezember 1930.
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Harry Maync.
Tag der mündlichen Prüfung: 10. Dezember 1930.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Die Dissertation erscheint gleichzeitig als Heft 48 der Sammlung „Sprache und Dichtung". Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Harry Maync, S. Singer, Fritz Strich.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Literatur VII

Vorwort 1

Einleitung 2

Erster Teil: Das Problem des Rhythmus.

I. Die beiden Theorien über den Rhythmus 17

1. Rhythmus als die Fähigkeit, organische Bewegung in taktmäßige umzuwandeln: Minor, Saran, Bücher 17
2. Rhythmus als ursprüngliches Geschehen des Lebens: Bode, Klatt, Fliess, Klages 20

II. Unterschied von Takt und Rhythmus 22

1. Ding und Erscheinung 22
2. Ursprüngliche Bedeutung von Rhythmus und Takt 22
3. Takt als Erscheinung der Regel, Rhythmus als Erscheinung der gegliederten Stetigkeit 23
4. Rhythmus im menschlichen und kosmischen Geschehen . . 25
5. Takt als Wiederholung, Rhythmus als Erneuerung 25
6. Bewußtsein und Erlebnis 26
7. Vom rhythmusstärkenden Takt 28
8. Vom Rhythmus im Kunstwerk 31

Zweiter Teil: Die „freien Rhythmen" Nietzsches.

I. Das Problem der „freien Rhythmen" 33

1. Zur Geschichte der „freien Rhythmen" 33
2. Die Theorien über die „freien Rhythmen" 36
3. Vom Wesen der „freien Rhythmen" 39

II. Die „freien Rhythmen" Nietzsches 41

1. Nietzsche und sein Werk 41
2. Sprache und Stil 41
3. Die Zwiespältigkeit seines Wesens 45
4. Nietzsche und die Romantik 50
5. Dionysos 52

III. Versuch einer Analyse von ausgewählten Dichtungen 56

Der Herbst 56
Der Einsamste 58

Seite

Venedig 58
Nur Narr! Nur Dichter! 59
Der Zauberer 62
Das Tanzlied 65
Vor Sonnenaufgang 66
Die Sonne sinkt 68
Das Nachtlied 70

IV. Zusammenfassung 73

Literaturverzeichnis.

Nietzsches Werke: Große Ausgabe in 20 Bänden, hrsg. vom Nietzsche-Archiv bei A. Kröner, Leipzig.

Nietzsche, Fr.: Jugendschriften, München 1923, Musarionverlag.

Nietzsche, Fr.: Gedichte und Sprüche, hrsg. von Elisabeth Förster-Nietzsche, Leipzig 1927.

Behn, S.: Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz, Straßburg 1912.

Behn, S.: Rhythmus und Ausdruck in deutscher Kunstsprache, Bonn 1921.

Benoist-Hanappier: Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik, Diss. Halle 1905.

Bertram, E.: Nietzsche, Berlin 1919.

Bode, R.: Rhythmus und Körpererziehung, Jena 1925.

Bode, R.: Ausdrucksgymnastik, 3. Aufl., München 1925.

Bode, R.: Das Lebendige in der Leibeserziehung, München 1925.

Bräuer, R.: Rhythmische Studien: Untersuchungen zu Tempo, Agogik und Dynamik des Eichendorffschen Stiles, Archiv f. die gesamt. Psychol. Bd. 56, 1926.

Dehmel, R.: Kunstform und Rhythmus, gesammelte Werke Bd. VIII.

Dilthey, W.: Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1922.

Eckertz, E.: Nietzsche als Künstler, München 1910.

Elster, E.: Das Vorbild der freien Rhythmen Heinrich Heines, in Euphorion Bd. 25.

Fittbogen, G.: Die sprachliche und metrische Form der Hymnen Goethes, Halle 1909.

Flörcke, W.: Novalis und die Musik, Diss. Marburg 1928.

Goldbeck-Loewe, A.: Zur Geschichte der freien Verse in der deutschen Dichtung von Klopstock bis Goethe, Diss. Kiel 1891.

Heusler, A.: Deutsche Versgeschichte, 3 Bde., 1925—29, Berlin u. Leipzig.

Joël, K.: Nietzsche und die Romantik, Jena 1923.

Katz, D.: Vibrationssinn und Rhythmus, Zeitschr. f. Ästh., Bd. 21, 1927.

Klages, L.: Vom Wesen des Rhythmus, in „Künstlerische Körperschulung", hrsg. v. L. Pallat u. Fr. Hilker, Breslau 1926.

Klages, L.: Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft, Leipzig 1923.

Klages, L.: Vom kosmogonischen Eros, Jena 1926.

Klages, L.: Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches, Leipzig 1926.

Klages, L.: Der Geist als Widersacher der Seele, Leipzig 1929.

Klatt, Fr.: Die schöpferische Pause, Jena 1926.

Marbe, K.: Über den Rhythmus der Prosa, Gießen 1904.

Meyer, R. M.: Das Gesetz der freien Rhythmen, in Euphorion, Bd. 18.

Meyer, R. M.: Nietzsche, sein Leben und seine Werke, München 1913.

Minor, J.: Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl. 1902.

Nohl, H.: Stil und Weltanschauung, Jena 1920.

Prinzhorn, H.: Rhythmus im Tanz, Zeitschr. f. Ästh. Bd. 21.
Reinhard, E.: Zur Wertung der rhythmisch-melodischen Faktoren in der neuhochdeutschen Lyrik, Diss. Leipzig 1908.
Saran, Fr.: Deutsche Verslehre, München 1907.
Sievers, Ed.: Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg 1912.
Strich, Fr.: Deutsche Klassik und Romantik, München 1928.
Stumpf, C.: Die Anfänge der Musik, Leipzig 1911.
Unger, R.: „Herder, Novalis und Kleist, Studien über die Entwicklung des Todesproblems im Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik", Frankfurt 1922.
Unser, H.: Über den Rhythmus der deutschen Prosa, Diss. Heidelberg 1906.
Wittsack, R.: Rhythmus und Vortragskunst, Zeitschr. f. Ästh. Bd. 21, 1927.
Ziehen, Th.: Rhythmus in allgemein philosophischer Betrachtung, Zeitschr. f. Ästh. Bd. 21, 1927.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist aus der Erkenntnis hervorgewachsen, daß die dichterische Ausdrucksart der sogenannten „freien Rhythmen" ein noch wenig erschlossenes Gebiet der Literaturwissenschaft darstellt. Wenn auch schon zahlreiche Versuche um ein Verstehen dieser Versart bemüht gewesen sind, so scheint uns die Forschung zum Wesen dieser Versart deshalb nicht vorgestossen zu sein, weil sie noch allzusehr befangen war in dem Vorurteil, jede künstlerische Ausdrucksart an derjenigen der Klassik messen zu müssen. Diese Feststellung darf aber nicht als ein Werturteil über die klassische Form der Versdichtung mißverstanden werden, wie überhaupt vor einer voreiligen Wertung einer dichterischen Form gewarnt werden muß. Wir glauben nur, daß die Form der freien Rhythmen nicht von dem klassischen Ideal her zu verstehen ist, sondern daß man ihr Wesen aus der eigenen Gesetzlichkeit heraus erschließen muß. Eine grundsätzliche Besinnung über den Begriff „Rhythmus" selbst kann hier nur weiterhelfen. Von hier aus fällt Licht auf die Eigenart dieser Ausdrucksform; zugleich aber zeigt sich auch die Schwierigkeit, ihr Wesen zu erfassen. Wie es unmöglich ist, eine eindeutige und exakte Definition vom „Leben" zu geben, so gilt das Gleiche vom „Rhythmus"; und wie wir zum Leben nur gelangen, indem wir erleben, so finden wir den Zugang zur Dichtung nur auf Grund des Erlebens. Gerade die Form der freien Rhythmen zwingt uns wie keine andere, alle Vorurteile, die wir etwa von einer bestimmten Zeitepoche her oder in der Form irgend einer bestimmten „Methode" mit uns herumtragen, zurückzustellen, und zunächst einmal die Dichtung als solche zu „hören". Aus einer solchen unvoreingenommenen Hingabe an das Kunstwerk muß die zu seiner Erschließung anzuwendende „Methode" organisch hervorwachsen. So möchte unsere Arbeit den Versuch machen, dem Wesen des Rhythmus" und im besonderen dem der „freien Rhythmen" näher zu kommen.

Einleitung.

Es würde den Raum für eine größere Arbeit beanspruchen, wollte man all die Schriften ausführlich würdigen, die sich mehr oder weniger verständnisvoll und eindringend mit der Frage nach dem Rhythmus beschäftigt haben. Wenn wir uns die Definitionen und Bestimmungen des Rhythmus näher ansehen, wie sie innerhalb der Verswissenschaft, etwa von Minor, Saran, Sievers oder Heusler gemacht worden sind, so zeigt sich eine merkwürdige Tatsache. Man muß feststellen, daß bei allen „Metrikern" die gegebenen Definitionen nie genau übereinstimmen. Das weist doch mit allem Nachdruck darauf hin, daß wir es innerhalb des Verses oder der rhythmisch gehobenen Prosa mit etwas „Lebendigem" zu tun haben, das eine eindeutige und feste begriffliche Fixierung nicht zuläßt. Wir glauben, daß es schlechtweg unmöglich ist, die lebendige Bewegung in einem sprachlichen Kunstwerk aufzuzeigen, wenn man es auf seine „Takte" hin untersucht und die genauesten Bestimmungen darüber anstellt, wie die Laute und Silben der einzelnen Worte gemessen werden können. Die Schwierigkeiten, die sich hier auftun, haben letzten Endes ihre Ursache darin, daß man den grundsätzlichen Gegensatz von Rhythmus und Takt nicht erkannte und wir glauben, daß man hier zur Klarheit nur gelangen kann, wenn man zunächst einmal die Frage nach dem Wesen des Rhythmus stellt.

Da es uns darauf ankommt, den wesensmäßig begründeten Gegensatz von Rhythmus und Takt aufzuweisen, so werden wir methodisch so verfahren, daß wir die beiden Theorien über den Rhythmus: nämlich „Rhythmus als die Fähigkeit, organische Bewegung in taktmäßige umzuwandeln" und „Rhythmus als ursprüngliches Geschehen des Lebens" gegenüberstellen. Für die erstere Auffassung werden wir Minor, Saran und Bücher anführen, für die letztere Bode, Klatt und Klages. Diese für die eben genannte Absicht ausreichende Beschränkung auf die beiden Metriker Minor und Saran könnte uns den Vorwurf einbringen, daß wir auf andere Werke, besonders auf die neueren, nicht eingegangen sind. Man könnte hier auf die umfangreichen Untersuchungen von Behn oder auch auf Heusler hinweisen. Wenn wir jetzt auf diese und auch auf einige der neuesten Werke

eingehen, so kann die Besprechung dieser Arbeiten zugleich dazu dienen, in das Thema einzuführen. Siegfried Behn[1]) verzichtet auf eine Deutung und Klärung des Begriffes Rhythmus. Statt dessen versucht er, auf experimentellem Wege zur Einsicht in die Gesetze des deutschen Silbenmaßes zu gelangen. Als Hauptfrage seiner Untersuchungen stellt er wie Minor die Frage, ob der vom Dichter beabsichtigte Rhythmus auch wirklich in den Worten und Sätzen enthalten ist oder wie sich ihr „natürlicher Rhythmus" zu ihm verhält. Die Gesetze des natürlichen Rhythmus sucht Behn festzustellen, um von hier aus, gleichsam wie mit einem idealen Schema, das selbstverständlich nicht gezwungen sein darf, an ein Kunstwerk heranzutreten und möglicherweise auch eine Sprachschöpfung von diesem Grundgesetz aus zu korrigieren: „Wirklich, daraufhin drängt alle Einsicht in die Gesetze des deutschen Silbenmaßes, fruchtbar auch für die kommende Kunst zu werden. Vielleicht darf man hoffen, dem Künstler so weit verständlich zu werden, daß man ihn anregen kann"[2]).

Behns Intention richtet sich besonders auf den Vortrag von Dichtungen und allgemein von sprachlichen Bildungen. Seine Versuche gehen dahin, Gesetze auf Grund von Messungen der Laute und Silben aufzustellen, die eine fehlerhafte Wiedergabe eines dichterischen Werkes unmöglich machen sollen. Eines solcher Grundgesetze ist ja uralt: die Festlegung des deutschen Hauptakzents auf der Stammsilbe. Während der griechische Wortakzent frei ist d. h. zwischen der Stammsilbe und den Flexions- oder Ableitungssilben wechseln kann, ist der deutsche Hauptakzent auf der Stammsilbe festgelegt.

Behn untersucht nun im einzelnen die Stufen der Betonung. Er unterscheidet zwischen „Hauptbetonungsstufen" und „Nebenbetonungsstufen"; erstere gliedert er in: hochbetont, unbetont und mitbetont; letztere in: unterhochbetont, übermitbetont, untermitbetont und überunbetont.

Wir setzen einige Beispiele hierher: in den Worten „die Heide" ist „Hei-" hochbetont, „-de" unbetont, der Artikel „die" dagegen ist nicht so hochbetont wie „Hei-" und nicht so unbetont wie „-de", er ist mitbetont.

Zur Veranschaulichung der Nebenbetonungsstufen diene die Zusammensetzung: „das Heideland". Hierin ist „Hei-" hochbetont, „-de" unbetont und „das" mitbetont. Über „-land" ist schwerer zu entschei-

[1]) S. Behn: Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz, Straßburg 1912.

[2]) Behn: S. 149.

den, sie steht der Hochbetontheit nahe; nur scheint sie durch die Wortzusammensetzung etwas an Intensität verloren zu haben, Behn nennt sie deshalb unterhochbetont.

Ein Vergleich der beiden ersten Silben in der Zusammensetzung „in diesem Heideland" und „die sich im Heideland" zeigt, daß die Silbe „die-" im ersten Fall durch „in" entlastet wird und daß sie im zweiten Fall durch das folgende „sich" belastet erscheint. Darnach nennt Behn die Silbe „die" im ersten Beispiel „untermitbetont", im zweiten „übermitbetont". In dem Satz „und Kranke heilend" ist nach Behn „und" mitbetont, „Kran-" hochbetont, „-ke" unbetont, „hei-" hochbetont, „-lend" überunbetont.

Analog den „Betonungsstufen" unterscheidet Behn „Sinnwertstufen", die er wie jene entsprechend gliedert in: hochwertig, mittelwertig, tiefwertig; unterhochwertig, übermittelwertig, untermittelwertig, übertiefwertig.

Wir greifen auch hierfür ein Beispiel heraus: In den Worten „das verlockendste Abenteuer" und „vielversprechende" sind „das" und „ver" mittelwertig, „eines als Formwort, eines als sinnändernde Vorsilbe. Beide werden mitbetont. -lock- und Ab- sind Wurzeln selbständiger Begriffswörter, ebenso viel-, wenn auch die frühere Bedeutung bei Abenteuer undeutlich geworden ist. Alle drei sind hochwertig und hochbetont. -kenn- und -chen- sind übertiefwertig, beide durch das partizipiale nd, die erste Silbe auch durch das st des Superlativs. Sie sind dementsprechend überunbetont. -ste, -ben, -er, -de sind nur beugende Endungen und als solche tiefwertig und unbetont. -ten- und -sprech- sind Wurzeln von Begriffswörtern, deren Sinn durch Zusammensetzung eingeengt ist. Sie sind unterhochwertig und hier auch unterhochbetont"[3]).

Behn findet schließlich als Grundgesetz einer „Kunstlehre vom deutschen Silbenmaß", daß die Betonungsstufe einer deutschen Silbe von ihrem Sinnwert abhängt. Hochwertig sind nach Behn die Wurzeln der Begriffswörter, mittelwertig sind die Wurzeln der Beziehungswörter und die nicht der Flexion dienenden Vorsilben und Nachsilben. Die beugenden Vorsilben und Endungen oder Ableitungssilben sind tiefwertig.

Ganz abgesehen davon, daß man gegen die objektive Gültigkeit solcher gesetzlichen Bestimmungen sehr wohl Bedenken haben könnte — Behn sieht sich auch gezwungen, Ausnahmen anzuführen — und

[3]) Behn: S. 10/11.

gesetzt, man könnte in jedem sprachlichen Kunstwerk auf das genaueste die Betonungsstufe der einzelnen Silben feststellen, so würde diese Methode niemals ausreichen, um den „lebendigen Rhythmus" innerhalb eines Kunstwerks aufzuzeigen, da ihre Anwendung notwendigerweise den Blick jeweils nur auf einzelne Teile des sprachlichen Gebildes lenkt. Die durch das Kunstwerk hindurchflutende Bewegung läßt sich aber nur vom Sprachganzen aus aufweisen. Wir werden das später ausführlicher begründen.

An der streng metrischen und zergliedernden, von Schematisierungen nicht freien Methode Minors gemessen, auf der Behn letzten Grundes fußt und auf dessen Haupteinsichten er sich übereinstimmend beruft, erweist sich Heusler weitherziger und dem sprachlichen Kunstwerk geöffneter. In der Einleitung seiner dreibändigen „deutschen Versgeschichte" stellt er die bedauerliche Tatsache fest, daß die Versforschung im Verhältnis zur Sprachforschung eine recht stiefmütterliche Behandlung erfahren hat, daß vor allem ihre „Ergebnisse" recht „bescheiden" geblieben sind. Fast in allen tiefer dringenden Fragen herrscht bis heute Uneinigkeit. „Nach der Menge und Schärfe der gemeingültigen, ohne weiteres verständlichen Begriffe steht die Verswissenschaft auf einer Stufe, die die Sprachwissenschaft seit Menschenaltern hinter sich gelassen hat"[4]). Die Ursachen sind manigfacher Art; einmal hielt es sehr schwer, sich den antiken Formeln und Begriffen zu entwinden, ein zweites Hemmnis war die „Silbenzählerei" und die seit Opitz bestehende oberflächliche These, ein Vers sei eine regelmäßige Abwechslung langer und kurzer — oder starker und schwacher — Silben. Ein weiterer Übelstand lag darin, daß die „überkommene Schulmetrik" das „Gehörmäßige" am Vers völlig mißachtet hatte und daß der Eifer der meisten Versforscher grammatischen und textkritischen Fragen galt. Heusler führt hier Forscher wie Lachmann, Bartsch, Wilmanns und Sievers an. Ihre Intention ging in erster Linie darauf aus, die Versforschung für die Textreinigung, für Echtheits- und Verfasserfragen heranzuziehen; „so war es folgerecht, daß ihre Schriften kaum ein wahres, faßbares Rhythmenbild enthalten"[5]). Dieses Urteil Heuslers möchten wir wenigstens für Sievers einschränken. Denn Sievers[6]) ist es gewesen, der in grundlegender Weise auf das „Musikalische" in der Dichtung nicht nur hingewiesen, sondern auch den einzig gangbaren

[4]) A. Heusler: Deutsche Versgeschichte, Berlin-Leipzig 1925, S. 8.
[5]) Heusler: S. 10.
[6]) Ed. Sievers: Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg 1912.

Weg für eine Erschließung angegeben hat, indem er betonte, daß eine Einzelanalyse nur dann fruchtbar sein kann, wenn sie vom sprachlichen Ganzen ausgeht. Jede Einzelbetrachtung, die wertende Abschätzung einzelner Teile muß notwendigerweise isolierend und unfruchtbar wirken, wenn sie die Verbindung mit dem Ganzen verliert. Nicht von den einzelnen Teilen ausgehend gelangt man zum Ganzen des Kunstwerks, sondern stets werden die Teile vom Ganzen bestimmt. Auf eine solche Gesamtuntersuchung im Gegensatz zur isolierenden Einzelbetrachtung der Minor'schen Schule wenigstens andeutend hingewiesen zu haben, ist das Verdienst von Sievers, wobei wir hier davon absehen, daß seine Bestimmungen zur Untersuchung der musikalischen Elemente durchaus anfechtbar sind und keineswegs ausreichen.

Heusler zählt zu den „Berufssünden" des Metrikers vor allem die, daß er „regelrechter" sein will als der Dichter. Er wirft der deutschen Versforschung mit Recht vor, daß sie von Anfang an eine allzu starre dogmatische Haltung zeigte, das Gesetz in den Vordergrund rückte und ein „ruhendes System" anstrebte. „Unsere Verslehre wollte zu wenig Literaturgeschichte sein"[7]). — Doch es soll hier nicht eine Charakteristik der frisch und lebendig geschriebenen „Versgeschichte" Heuslers gegeben werden. Uns interessiert in unserm Zusammenhang nur die Stellung, die der Verfasser zum Problem des Rhythmus einnimmt. Prüfen wir einmal, was Heusler zur Bestimmung des Rhythmus beizutragen hat. Er stimmt zunächst mit Minor überein, wenn er den Unterschied von Vers und Prosa darin sieht, daß man in der Prosa eine ungeordnete, regellose Folge verspürt, im Vers dagegen Ordnung und Gleichmaß. Wenn er aber genauer fragt, was ist an diesem angeblichen „Gleichmaß" denn rhythmisch, so sehen wir, wie Heusler auf das Moment der „Bewegung" hingeführt wird. „Die Wiederkehr gleicher Abschnitte regt unser Muskelgefühl an, erinnert uns an Marsch oder Tanz oder Rudern . . ."[8]). Der Versrhythmus „durchströmt unsern Leib mit einer gewissen Straffung, und daraus entspringt ein eigenes Lustgefühl"[9]).

Den Rhythmus definiert er als „Gliederung der Zeit in sinnlich faßbare Teile"[10]). Unter faßbar versteht er meßbar und er verlangt,

---

[7]) Heusler: S. 15.
[8]) Heusler: S. 17.
[9]) Heusler: S. 17.
[10]) Heusler: S. 17.

daß die „Teile“ ein paar Sekunden nicht überschreiten dürfen, damit sie den Sinnen faßbar, meßbar, werden. Wiederum weist Heusler auf die Bewegung hin, wenn er nach dem „Wie“ des Rhythmus, nach dem „Wie“ der gegliederten Zeit fragt. „Die Gliederung geschieht durch Bewegungen. Die Sinne, die uns den Rhythmus ersthändig vermitteln, sind Muskelsinn, Drucksinn und Gehör. Auf ihnen beruht unser ‚Zeitsinn‘; der ist nichts anderes als die Empfänglichkeit für Rhythmus. Das Auge ist ein mittelbarerer Zeitmesser, zu schweigen von Geruch und Geschmack“[11]). Hier tut sich aber eine Schwierigkeit auf, die Heusler garnicht sieht. Einmal soll nach ihm der Rhythmus aus Bewegungen hervorgehen, die den Körper „durchströmen“, dann wieder soll man unter Rhythmus Zeitauffassung und Zeitmessung verstehen. Zeitmessung bedeutet aber zugleich Zeitaufhebung; denn um die Zeit messen zu können, muß ich abstrahieren von ihrer ununterbrochenen „Stetigkeit“. Was ich an der Zeit auffassen kann, ist nicht die strömende „Bewegung“, sondern die in diese Stetigkeit hineingesetzten Beziehungspunkte. Eine genauere Erörterung des Zeitbegriffs würde hier zu weit führen. Hier sei nur soviel angedeutet, daß die Anschauung Heuslers, das Zeiterlebnis könne auf „Muskelsinn, Drucksinn und Gehör“ zurückgeführt werden, unhaltbar ist und daß das Zeiterlebnis vielmehr auf das engste mit dem „Raumerlebnis“ verbunden ist.

Was die Spannweite des Begriffes Rhythmus anbetrifft, so zeigt sich Heusler weitherziger als Minor. Er kennt durchaus auch „ungeordnete“ Rhythmen, die der Mensch in „Bewegungen“ um sich her aufnimmt. Aber Heusler kann sich noch nicht von der Tendenz frei machen, die geordneten Rhythmen höher zu schätzen als die ungeordneten. Ja das geht sogar so weit, daß er die organischen Regungen, wie Puls und Atem, als geordnete Rhythmen mit Wiederkehr gleicher Zeitglieder anspricht, sogar die Bewegungen der Tiere bleiben hiervon nicht verschont: „Die Lust an geordnetem Rhythmus ist das älteste der Schönheitsgefühle; viel älter als der homo sapiens, wie uns die Spiele zeigen. Und so hat der Mensch Bewegungen, die er willkürlich lenkt, in geordneten Zeitfall gebracht: damit hat er die musischen Künste geschaffen, die Bewegungskünste, die Künste der Zeit: Tanz, Musik, Dichtung“[12]).

Heusler verwahrt sich dagegen, daß man unter Rhythmus schlechtweg „geordneten“ Rhythmus verstehe und den „ungeord-

[11]) Heusler: S. 17.
[12]) Heusler: S. 18.

neten“ Arrhythmie oder Rhythmuslosigkeit nenne. Er empfindet auch die Spannung, die zwischen natürlicher Bewegung und einer durch rhythmische Ordnung „gebändigten“ besteht: „Zusammengesetzte Rhythmen gefallen besser als einfache. Aber auch zusammengesetzte, reiche können Mißfallen wecken: durch ihre Regelmäßigkeit. Denn der uralten Lust an rhythmischer Ordnung wirkt etwas entgegen: die Lust an Abwechslung. Jene verlangt nach Gleichmaß, diese nach Freiheit“[13]).

Läßt Heusler also auf der einen Seite der Bestimmung des Rhythmus weitgehenden Spielraum, so blickt andrerseits doch stets die Tendenz durch, das Wesen des Rhythmus in Ordnung und Regel zu sehen. Deutlich kommt das zum Ausdruck, wenn er auf die Lehre Platos eingeht, die einen gemeinsamen Ursprung der drei Künste, der Tanz-, Musik- und Verskunst annimmt. Wäre also hiernach die Dichtung einverwoben und eng mit der rhythmischen Bewegung des Leibes verbunden, so glaubt Heusler demgegenüber offenbar als ein Fortschritt betonen zu müssen, daß sich das „Gefühl“ für die metrische Ordnung seit Urzeiten „selbständig“ gemacht habe. Es brauche jetzt nicht mehr die „Stütze“ der Gliederbewegung und den Zwang des Massenvortrags. Das Bedürfnis nach geordnetem Rhythmus sei zur „selbstherrlichen Anlage“ geworden, die im Dichter und seinem Hörer bis auf den heutigen Tag wirke.

Tatsache ist allerdings, und vom „Leben“ aus gesehen ist das eine recht bittere Tatsache, daß heute Dichtung und Musik nicht mehr den allumfassenden und das Ganze durchdringenden Charakter haben wie ehemals. Eine hinreichende Anschauung hierfür läßt sich noch heute aus dem Leben der sogenannten Primitiven oder Naturvölker gewinnen, bei denen Tanz und Musik als kultische Verrichtungen und heilige Feiern die größte Rolle spielen. Hier ist der Tanzende, sei er nun Priester oder Häuptling, Mittler zwischen der Stammesgemeinschaft und der dämonischen Macht, die im Tanze beschworen werden soll. Hier hat der Tänzer als „Einzelperson“ gar keine Geltung. Die Einzelnen kommen hier nur so weit in Frage, als sie völlig aufzugehen vermögen in die Gestalt, die sie verkörpern.

Bei uns ist die Kunst Privatsache Einzelner geworden. Die ursprünglich sicher allgemein verbreitete und kultisch gebundene schöpferische Begabung hat sich mehr und mehr auf einzelne Köpfe verteilt. Aber auch heute noch wird echte Kunst nur aus Lebensan-

---

[13]) Heusler: S. 19.

trieben geboren und sie wird sich dem Hörer nur dann mitteilen können, wenn die das Kunstwerk durchflutende Bewegung auf den Empfangenden hinüberwallt und erlebt wird.

Von neuesten Schriften über den Rhythmus möchten wir auf eine Reihe von Vorträgen hinweisen, die auf dem dritten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft gehalten wurden und die mannigfachen Beziehungen des Rhythmus zu Tanz, Musik, Vortragskunst usw. zu erschließen suchten. Der Wert der einzelnen Vorträge ist allerdings recht verschieden. So weist der erste Vortrag von Theordor Ziehen: „Rhythmus in allgemein philosophischer Betrachtung“[14]) nicht über die alte Bestimmung des Rhythmus hinaus, wenn er definiert: „der Rhythmus ist die Rekurrenz, d. h. die regelmäßige Wiederkehr von etwas Gleichem in gleichen Abständen“[15]).

Es sei besonders auf zwei Vorträge hingewiesen: auf die beiden Abhandlungen von Hans Prinzhorn: „Rhythmus im Tanz“[16]) und Richard Wittsack: „Rhythmus und Vortragskunst“[17]). Wittsack wehrt in dieser Schrift die Meinung ab, die dem Vortragskünstler eine rein subjektive Willkür gegenüber dem Kunstwerk zusprechen möchte. Die Gebundenheit für den Sprachkünstler sieht er im Rhythmus der Dichtung. Er weist ferner auf den „inneren oder Gesamtrhythmus“ als wesentlichsten Bestandteil der Vortragskunst hin. Zwei Rhythmen müssen zusammenströmen: „Der äußere Rhythmus eines Wortkunstwerkes mit dem Rhythmus der Vortragskunst oder des Sprechers, durch den ja die Vortragskunst erst lebt“[18]).

Wittsack stellt die Forderung, die Totalität eines Werkes, seine Gesamtstruktur beim Vortrag zu berücksichtigen. Er beruft sich auf Richard Dehmel, der darauf hinweist, daß das Wort nicht bloß zur nächsten Umgebung, sondern vermittelst der zugehörigen Satzfolge in immerfort wechselnder Beziehung steht und daß erst diese vielfältigen Beziehungen die seelische Bewegtheit des Kunstwerks andeuten. Nicht die Stimmung einer Strophe allein darf im Blickpunkt des Sprechinteresses stehen und berücksichtigt werden, sondern neben der „Vers- und Strophenstimmung“ immer zugleich auch die Gesamtstimmung des ganzen Gedichts, aus der sich der Gesamtrhythmus ergibt. Nur dieser Gesamtrhythmus ermöglicht es, die rhythmische Ver-

[14]) Zeitschr. f. Ästh. Bd. 21 1927 S. 187—198.
[15]) Zeitschr. f. Ästh. Bd. 21 1927 S. 187.
[16]) Zeitschr. f. Ästh. Bd. 21 1927 S. 276—287.
[17]) Zeitschr. f. Ästh. Bd. 21 1927 S. 246—257.
[18]) Zeitschr. f. Ästh. Bd. 21 1927 S. 251.

schiedenheit der einzelnen Dichter sowohl wie auch die der Einzelwerke desselben Dichters zu charakterisieren. Auf die Frage, wie man diesen inneren Rhythmus einfangen kann, gibt Wittsack die Antwort: „Nicht durch Skandieren, nicht durch Meßinstrumente, auch nicht durch »eine Analyse der sämtlichen einzelnen Formelemente eines Wortkunstwerkes« kann diese geistig-seelische Bewegtheit des Wortstoffes und die Zusammenfassung aller Bewegungsteile der Wortleiber in dem geschlossenen Stromkreise Dichtung erfaßt werden, sondern nur, wenn ich mich selbst in diesen Stromkreis einzuschalten versuche, vermöge eines rhythmo-dynamischen Instinktes — von dem schon Dehmel — in »Kunstform und Rhythmus«[19]) spricht. Dieses instinktive Maßgefühl und feinnervige Reagieren auf die im Kunstwerk kreisenden Blutsströme erzeugt Wechselströme vom Kunstwerk zu mir und umgekehrt. Ich erlebe so den Rhythmus der Totalität eines Werkes und belebe durch ihn meinen Vortrag. Denn dieser innere Rhythmus, wie dies auch Bode[20]) bei der rhythmischen Gymnastik beobachtet hat, schafft im Gegensatz zu dem Rhythmus der Ordnung, des Taktes, der Regel, im Gegensatz also zu dem Rhythmus des rationalen geistigen Prinzips als »vitales Prinzip« den Rauschzustand, der die künstlerische Gestaltung des Vortrags überhaupt erst ermöglicht“[21])

Was Wittsack für die Vortragskunst sagt, gilt grundsätzlich für eine Erschließung des Rhythmus überhaupt. Er betont ferner, daß es unter Umständen nötig ist, sich vorher mit dem gesamten Werk eines Dichters oder einer Stilepoche zu beschäftigen, ehe man das Einzelwerk untersucht. Also auch hier stets der Weg vom Ganzen zum Einzelnen.

Wir wollen zum Schluß noch einige Schriften anführen und auf die wichtigsten kurz eingehen, die den Rhythmus in Prosa und Versdichtung untersucht haben. Goldbeck-Loewe hat in seiner Dissertation: „Zur Geschichte der freien Verse in der deutschen Dichtung“[22]) die freien Rhythmen Klopstocks und Goethes systematisch nach bestimmten Gesichtspunkten hin durchforscht. Wir geben hier nur kurz die Resultate: In seinen Untersuchungen betrachtet Goldbeck-Loewe zunächst den „Abschluß der einzelnen Verse“ bei beiden Dichtern und stellt fest, daß der Abschluß bei Klopstock vielfach „mangel-

---

[19]) R. Dehmel: Gesammelte Werke Bd. VIII.

[20]) R. Bode: Rhythmus und Körpererziehung, Jena 1925.

[21]) Wittsack: S. 252.

[22]) Diss., Kiel 1891.

haft“ ist, weil bei ihm zahlreiche Enjambements begegnen. Goethe dagegen hat dergleichen Versschlüsse „mit feinem Takt“ vermieden. Nur ganz ausnahmsweise ist bei ihm ein Enjambement zu finden.

Was „die Verbindung der Verse zu Gruppen oder Strophen“ anbelangt, so hatte Klopstock seine in freien Versen gedichteten Oden in Gruppen von verschiedener Verszahl eingeteilt. Später aber, als er seine Oden herausgab, suchte er die freien Verse der Form nach den anderen Gedichten anzupassen und gliederte sie in Gruppen zu je vier Versen von ungleicher Länge, was manche gewaltsame Änderungen zur Folge hatte. Goethe folgte anfangs diesem Beispiel Klopstocks. Später aber unterließ er diese Einteilung in „scheinbare Strophen“ und schloß eine Versgruppe nur dann ab, wenn der Sinn eine größere Pause verlangte.

Die Zahl der Hebungen schwankt gewöhnlich zwischen eins und sechs. Sechshebige Verse sind jedoch selten, am häufigsten sind die dreihebigen. Verse mit einer Hebung finden sich bei Goethe viel zahlreicher als bei Klopstock. Bedeutsam ist, daß Goethe von der in einem Gedicht einmal angenommenen Hebungszahl nicht allzusehr abzuweichen pflegt. In der Behandlung der Senkungen weicht Goethe stark von Klopstock ab. Die einsilbige Senkung überwiegt bei weitem, zwei- und dreisilbige finden sich seltener. Bisweilen zeigen die freien Rhythmen Goethes große Ähnlichkeit mit Reimversen. Es finden sich aufeinanderfolgende Verse, die vollkommen gleich und regelmäßig gebaut sind. Jambisches Versmaß läßt sich im Gedicht „der Adler und die Taube“ erkennen, trochäisches Versmaß zeigt „Mahomets Gesang“.

Als Resultat seiner Untersuchungen stellt Goldbeck-Loewe fest, daß in den freien Rhythmen Goethes deutlich ein Streben nach Regel und Gesetz zum Ausdruck kommt. „Aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß Goethe, im Gegensatz zu Klopstock, in der Freiheit des Rhythmus stets Maß zu halten wußte und zuweilen sogar bestimmte Versgesetze zur Anwendung brachte. Durch das Aufgeben der vierzeiligen Strophenform und die Einführung durchweg kürzerer Verse vermied er den bei Klopstock oft störenden Rhythmuswechsel in demselben Verse; und anstatt sich über alle Regeln hinwegzusetzen, gab er durch mäßigen Gebrauch derselben seinen freien Versen erhöhten Schwung und größere Festigkeit. So erhob sich bei ihm die rhythmische Malerei, die bei Klopstock bisweilen allzu gekünstelt erscheint, zur vollkommenen, natürlichen Schönheit“[23]).

[23]) Goldbeck-Loewe: S. 73.

Im wesentlichen nach der gleichen Methode wie Goldbeck-Loewe, nur umfangreicher und mit einem größeren historischen Unterbau untersucht Gottfried Fittbogen „die sprachliche und metrische Form der Hymnen Goethes“[24]). Er bemüht sich, bloße Sprachstatistik zu überwinden und zu den „sprachgestaltenden Motiven“ vorzudringen. Zunächst sieht er die Hymnen Goethes auf ihre „psychische Sinnlichkeit“ hin durch und findet hierfür als charakteristisch die Anwendung von eigentümlichen „Kompositionen“. Goethe folgt hier dem Beispiel Klopstocks und er scheint seine „Kompositionsfreudigkeit“ an dem durch Herder vermittelten Studium Pindars noch gesteigert zu haben. Doch zeigen seine Neubildungen einen eigenen Charakter. Einige seien hier angeführt: „Feuerflügel, Siegdurchglühter, Götterselbstgefühl, Jugendfreude, Flammengipfel, Liebeswonne, Scheideblick, freudehell, jünglingfrisch usw.“ Auch die Dichter des „Schwulstes“ strebten nach einer gewählten dichterischen Ausdrucksweise, wenn sie etwa die Sonne „eine güldene Himmelskerze“ nannten oder statt Blut „Purpurtinte“ sagten. Sie schufen sich einen poetischen Wortschatz, eine „feste Nomenklatur“, die sie nach Belieben anwenden konnten. Goethe dagegen schafft Worte, die sich jeweils nur in einem bestimmten Zusammenhang glücklich einfügen. In Goethes Hymnen kehren die Neubildungen nie zum zweiten Male wieder und sind auch nach Fittbogen nie wieder gebraucht worden von anderen Dichtern.

In anderer Art als beim zuständlichen Nomen prägt sich die „Sinnlichkeit“ beim Verbum aus. Hier zeigt sich bei Goethe als Stilmittel die durch Herder übernommene Verwendung der Simplizia an Stelle von Komposita: werfen statt hinwerfen, schwellen statt anschwellen usw. Das hängt zusammen mit dem Streben Goethes nach schlichtester Einfachheit, die zugleich aber mit sinnlicher Fülle gepaart ist. Auch Komposita können eindringlich wirken, und zwar überall dort, „wo ein intransitives Verbum mit Adverb oder Präposition zusammengesetzt und nun transitiv gebraucht wird“[25]). Z. B. „weggewandelt“ oder „welchen der umschwebt“.

Auch in den Partizipien Praesentis, die adjektivisch und substantivisch gebraucht werden, findet Fittbogen Aktivität ausgedrückt.

---

[24]) Halle 1909.

[25]) Fittbogen: S. 43.

Auf die Ausführungen Fittbogens über Goethes „Metrik“ brauchen wir nicht einzugehen, da sie nur unwesentlich von Goldbeck-Loewe abweichen. Im Gegensatz zu diesem sieht Fittbogen auch in der Alliteration ein bewußtes Kunstmittel Goethes. Auch er stellt fest, daß die rhythmische Bewegung bei Goethe nicht so ruhelos wechselnd ist wie bei Klopstock. „Während bei Klopstock die Verse mit gemischtem Rhythmus weitaus die Mehrzahl bilden, so haben bei Goethe die Verse mit ausschließlich einsilbiger Senkung die Führung“[26]).

Der Rhythmuswechsel von Vers zu Vers tritt nicht so häufig ein wie bei Klopstock. Dreisilbigkeit der Eingangssenkung, die Klopstock zeitweise liebte, ist bei Goethe überhaupt nicht anzutreffen. „Senkungen dagegen mit mehr als drei Silben hat Goethe dem Virtuosen Klopstock nicht nachgemacht“[27]). Es zeigt sich also, daß Goethe Klopstock mit „Maß“ gefolgt ist. Seine Hymnen haben durch größere Abschnitte hindurch einen bestimmten Rhythmus festgehalten, und in „Mahomets Gesang“ sind sie deutlich im Begriff, sich in feste metrische Gebilde zu verwandeln.

Eine Auseinandersetzung mit diesen beiden Schriften würde nichts fruchten, da unsere Wege zum Rhythmus hin und zur Aufweisung des Rhythmus im Kunstwerk grundverschieden, und zwar vital verschieden sind. Hier sei nur so viel angedeutet, daß wir die reichste Ausprägung der „freien Rhythmen“ nicht bei Goethe, sondern in der Romantik finden.

Von Arbeiten, die nach skandierender und silbenzählender Methode den Rhythmus von Prosa und Dichtung durchforscht haben, seien hier noch zwei genannt: die aus der Marbeschen[28]) Schule stammende Dissertation von Hugo Unser: „Über den Rhythmus der deutschen Prosa“[29]), die Texte Goethes untersuchte; ferner sei genannt die Arbeit von Robert Bräuers: „Rhythmische Studien“[30]), die nach gleicher Methode sich mit dem Stil Eichendorffs beschäftigte.

Einen anderen Charakter zeigt die aus der Schule Sievers' hervorgegangene Dissertation von Eugen Reinhard: „Zur Wertung der

---

26) Fittbogen: S. 74.
27) Fittbogen: S. 84.
28) K. Marbe: Über den Rhythmus der Prosa, Gießen 1904.
29) Heidelberg 1906.
30) Archiv f. d. gesamt. Psychol. 1926, S. 289—396.

rhythmisch-melodischen Faktoren in der neuhochdeutschen Lyrik“[31]). Wir haben bereits auf die Bedeutung von Sievers hingewiesen. Die genannte Arbeit von Reinhard untersucht Gedichte aus der neuhochdeutschen Lyrik, die nach den Begriffen „Lust“ und „Unlust“ ausgewählt sind, auf ihre „Stimmlagen“ hin. Reinhard trifft diese Auswahl, weil er sich als Ziel gesetzt hat, den Unterschied der Äußerungsformen in lust- und unlustbetonten Gedichten herauszufinden. Das Wertvolle an der Arbeit scheint mir darin zu liegen, daß Reinhard die tiefe Verwurzelung von Inhalt und Form in der Dichtung erkannt hat, wenn auch die angewandten Mittel zur Bestimmung des Musikalischen nicht ausreichen und die Einteilung der Gedichte nach so inhaltsleeren Begriffen wie Lust und Unlust nicht befriedigt.

Schließlich sei noch ausdrücklich auf eine Dissertation hingewiesen, die sich ganz wesentlich von den bisher besprochenen Arbeiten abhebt und der wir manche Anregung verdanken: auf die Marburger Dissertation von Werner Flörcke: „Novalis und die Musik“[32]), die im zweiten Teil das Musikalische in Novalis' Hymnen an die Nacht aufzuweisen sucht und hierzu den einzig gangbaren Weg einschlägt, nämlich den Weg, „der nie den Gegenstand selbst aus dem Auge verliert und immer sich frei hält von allen außer ihm bereits vorhandenen konstruierten Gedankengebilden“[33]) oder, anders ausgedrückt, den Weg einer „organischen“ im Gegensatz zur „mechanischen“ Betrachtungsweise der bisherigen „metrischen“ Untersuchungen.

Fragen wir einmal, worin letztlich die Schwierigkeit, den Rhythmus in einem sprachlichen Kunstwerk aufzuzeigen, gründet. Wir kommen der Beantwortung dieser Frage näher durch einen Vergleich mit den anderen Künsten, in denen wir doch offenbar in gleichem Sinn von Rhythmus sprechen. Trotzdem aber ist die Rolle, die der Rhythmus in den einzelnen Künsten spielt, verschieden. Ohne Frage ist sie am größten in der Tanzkunst; denn diese ist ganz auf den lebendigen Leib angewiesen und kann ohne ihn nicht bestehen. Im Tanz erleben wir den Rhythmus unmittelbar als beseelte Bewegung des Körpers. Die Musikkunst ist ganz vorwiegend an die lebendige Bewegung des Leibes gebunden. Wenn sie auch daneben noch von der Gesetzmäßig-

---

[31]) Leipzig 1908.
[32]) Marburg 1928.
[33]) Flörcke: S. 63.

keit der untereinander in Beziehung stehenden Töne abhängig ist, so ist diese doch wiederum zutiefst, was Intensität und Spannung anbetrifft, mit dem lebendigen Rhythmus des Schöpfers verwurzelt. Die musikalische Bewegung wendet sich in erster Linie an die Seele des Hörers, erst in zweiter Linie durch die Harmonie und Gesetzmäßigkeit der Tonbeziehungen an den Verstand.

Auch die Baukunst kann, wenn sie mehr sein will als auf bloße Zweckmäßigkeit gerichtete Technik, auf die Rolle des lebendigen Leibes nicht verzichten. Denn nur ein die Form durchwaltender lebendiger Rhythmus wird zur Seele des Menschen dringen können.

Wie steht es nun aber mit der Dichtkunst? Während in Tanz und Musik bloßes rhythmisches Geschehen waltet, kommt in der Dichtkunst noch etwas zur rhythmischen Bewegung hinzu: Der begriffliche Inhalt des Wortes. Hier tut sich in der Tat ein Zwiespalt auf, in dem letzten Endes aller Streit um die Betrachtungsweise eines sprachlichen Kunstwerks gründet, der Zwiespalt zwischen Begriff und Rhythmus oder dementsprechend zwischen Geist und Seele[34]). Der begriffliche Inhalt des Wortes wendet sich stets an den Geist, der Rhythmus nur an die Seele; jener kann mittels des Verstandes aufgefaßt, dieser nur durch Hingabe erlebt werden. Jetzt wird auch deutlich, und das ist für das Problem des Rhythmus sehr wichtig, daß die in den Vordergrund geschobene Frage nach dem begrifflichen Inhalt des Kunstwerkes oder nach dem „Wollen" des Dichters unter Umständen den Weg versperren kann, der zur Erschließung des Rhythmus führt.

Sofern es noch nicht klar geworden sein sollte, sei hier ausdrücklich betont, daß wir nicht den Ehrgeiz haben, zu den zahlreichen gesetzlichen Methoden, die für eine Bestimmung des Rhythmus im sprachlichen Kunstwerk schon bestehen, noch eine neue aufzustellen, mittels der jeder beliebige an jedem beliebigen Kunstwerk den Rhythmus aufzeigen könnte. Wir glauben vielmehr, daß für eine Erschließung des Rhythmus eine Methode jeweils nur vom Kunstwerk ihren Weg gewiesen bekommt. Nicht die Methode bestimmt das Kunstwerk, sondern stets das Kunstwerk die Methode.

Der Rhythmus ist uns nicht in dem Sinne ein Problem, als ob wir uns vermessen wollten, es zu lösen. Wohl aber können wir ver-

---

[34]) Vgl. Klages: Der Geist als Widersacher der Seele, Leipzig 1929.

suchen, das Wesen des Rhythmus aufzuzeigen. Für eine Erschließung des Rhythmus im sprachlichen Kunstwerk halten wir eine grundsätzliche Besinnung darüber, was unter Rhythmus zu verstehen sei, für unbedingt notwendig. Wir werden sehen, wie die Schwierigkeiten, die hier vorliegen, letztlich ihren Grund darin haben, daß man nicht klar genug schied zwischen Rhythmus und Takt und daß die bisher angeführten Definitionen ein wesentliches Moment in der Erscheinung des Rhythmus unbeachtet ließen: das der „Stetigkeit".

Erster Teil.

Das Problem des Rhythmus.

I. Die beiden Theorien über den Rhythmus.

1. Rhythmus als die Fähigkeit, organische Bewegung in taktmäßige umzuwandeln.

Würde man auf die Frage, worin das Wesen eines Gedichts bestehe, antworten, das sei sein „innerer Rhythmus", dürfte man wohl kaum auf ernsthaften Widerstand stoßen. Schwieriger und nicht so einheitlich würde aber die Antwort ausfallen, wollte man nun weiter wissen, was unter Rhythmus zu verstehen sei. Zwei Theorien lassen sich hier unterscheiden, von denen die eine den Rhythmus bestimmt als die Fähigkeit, organische Bewegung in taktmäßig geregelte umzuwandeln; die andere dagegen findet den Rhythmus im ursprünglichen Geschehen des Lebens. Der Verlauf der Arbeit wird es aufzeigen, inwiefern wir die erstere Anschauung ablehnen müssen, zuvor aber seien einige ihrer Hauptvertreter genannt.

Jacob Minor beschreibt das Zustandekommen des Rhythmus in folgender Weise: „Rhythmus entsteht bei in gleichen Zeiträumen aufeinanderfolgenden Schlägen mit einem Stäbchen, wenn ich immer einen stärkeren mit einem schwächeren, oder mit 2 schwächeren, oder mit 3 schwächeren, oder mit 4 schwächeren, oder mit 5 schwächeren abwechseln lasse"[1]). Die einfachste Form des Rhythmus sieht er im Glockengeläut, denn: „hier wechselt immer ein stärkerer Schlag, durch Schwingung erzeugt, mit einem schwächeren ab, der durch die Gegenschwingung der Glocke ohne weitere Einwirkung einer äußeren Kraft entsteht"[2]). Die rhtyhmische Einheit solcher Töne nennt Minor Takt. Takt setzt zweierlei voraus: 1. ein Unveränderliches, die gleiche Zeitdauer, 2. den rhythmischen Akzent. Minor scheut nicht davor zurück, dieses Prinzip der gleichen Dauer auch auf den Atemrhythmus zu übertragen. Wenn er sagt: „Das Atemholen geht durchaus rhythmisch vor sich", so wird

---

[1]) Jacob Minor: Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl. 1902, S. 3.

[2]) Minor: S. 3.

niemand etwas dagegen einzuwenden haben; wenn er aber fortfährt: „entweder nach einem zweizeitigen Takt“[3]), so wird jeder Einsichtige sich dagegen wehren, den an- und abschwellenden Rhythmus seines Atems mit dem immer gleichen Takt identifiziert zu wissen. Da Minor Rhythmus gleich Takt setzt, so kann er den Rhythmus nur einem Menschen zuschreiben, der die Fähigkeit besitzt, ursprüngliche Bewegung in taktmäßige umzuformen. Nach Minor hat der Rhythmus sich als kulturförderndes Element erwiesen, hat „Maß“ und „Gesetz“ in den Ausdruck der menschlichen Empfindungen und Leidenschaften gebracht und einen „sittigenden“ Einfluß auf den Menschen ausgeübt. Hier zeigt sich deutlich, was Minor eigentlich unter Rhythmus versteht: nämlich das die organische, vom Ausdruck der Seele geleitete Bewegung verändernde Prinzip des Geistes.

Saran empfindet in der einfachen Bestimmung des Rhythmus als im Takte gegliederte Bewegungen oder Klänge mit Recht einen Mangel. Er versucht daher noch weitere und genauere Bestimmungen über den Begriff Rhythmus zu geben, ohne aber zu seinem Wesen durchstoßen zu können. Er gibt folgende Definition: „Rhythmus ist nach meiner Ansicht jede als solche wohlgefällige Gliederung sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge“[4]). Saran unterscheidet drei Bestandteile des Rhythmus: „1. Eine ganz bestimmte verschiedenartige Schwere der unterscheidbaren Teile der Gliederung und eine ganz bestimmte Abstufung der Schweregrade gegeneinander. 2. Eine ganz bestimmte Dauer der Teile und bestimmte Abstufung der Dauerwerte gegeneinander ... 3. Eine ganz bestimmte einheitliche Zusammenfassung der Teile und gegebenenfalls der bereits durch Zusammenfassung entstandenen Gebilde“[5]). Bestimmend für die rhythmische Schwere, Dauer und Zusammenfassung ist die Forderung der „Wohlgefälligkeit“. Was Saran unter dieser „wohlgefälligen Gliederung“ und ihrem Urheber versteht, zeigen deutlich folgende Sätze: „Vorgänge der Natur wirken an sich niemals rhythmisch. Rhythmus entsteht nur durch Eingreifen des Geistes. Weder das Rauschen des Meeres noch der Fall der Regentropfen ist an sich rhythmisch: beide Vorgänge sind gleichmäßig monoton, rhythmuslos. Der Mensch kann, um der unerträglichen Monotonie dieser natürlichen Gliederungsformen zu entrinnen, dieselben rhythmisieren, er kann in die Vorgänge von sich aus einen Rhythmus

---

[3]) Jacob Minor: Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl. 1902, S. 5.
[4]) Fr. Saran: Deutsche Verslehre, München 1907, S. 138.
[5]) Saran: S. 138.

‚hineinlegen'[6])." Es möge hier schon die Andeutung vorausnehmend eingefügt sein, daß gerade viele Vorgänge der Natur in hohem Maße rhythmischen Charakter tragen. Wer einmal dem wunderbaren Spiel des säuselnden Windes oder des brausenden Sturmes gelauscht oder den wogenden Wellen des Meeres zugeschaut hat, der wird dieses lebendige Naturgeschehen nicht „gleichmäßig monoton" oder gar „unerträglich" nennen. Und ist es nicht die lebende Seele der Natur, die jeden echten Dichter in ihre liebenden Arme zog? In ihr fand er seine eigene Sehnsucht wieder; wohl legte er seine Seele in sie hinein, aber ohne die rhythmische Bewegung umzuformen in geregelte.

Saran sieht, ebenso wie Minor, den Rhythmus nicht in elementarer organischer Bewegung an sich, sondern in der Fähigkeit des Geistes, die ursprüngliche Bewegung durch Gesetz und Regel umzuwandeln.

Die gleiche Theorie, wie wir sie bei Minor und Saran fanden, zeigt sich auch bei dem Leipziger Nationalökonomen Karl Bücher[7]), dem das Verdienst gebührt, in eindringlicher Weise auf den innigen Zusammenhang menschlicher Betätigung und Äußerung mit dem Rhythmus hingewiesen zu haben. Bücher macht den Versuch, die Arbeit der primitiven Völker vom Rhythmus her zu verstehen und bietet hierzu eine Fülle wertvollen Materials, das wir dankbar hinnehmen können. Seine theoretischen Äußerungen und Folgerungen aber über die primitive Arbeitsweise und besonders über den Rhythmus müssen wir ablehnen. Indem Bücher die Tendenz zur rhythmischen Bewegung allen Arbeitsverrichtungen zuspricht, die sich „gleichmäßig" wiederholen, begeht er den grundsätzlichen Fehler, den Rhythmus mit dem Takt zu verwechseln. Er sieht also das Wesen des Rhythmus in der Fähigkeit, organisch fließende Bewegung in taktmäßig geregelte umzuwandeln. Es scheint aber doch, als habe Bücher wenigstens ahnend wesentliche Seiten am Problem des Rhythmus erkannt, wenn er z. B. von der Arbeit, die sich taktmäßig verrichten läßt, sagt, daß sie von Zauberhänden beschleunigt würde. Es ist in der Tat ein wesentlicher Zug rhythmisch sich vollziehender Arbeit, daß sie mit Freude getan wird, so daß sie ganz den Charakter der Arbeit, des Tuns verliert und wie von selbst ohne unser Zutun zu einem rhythmischen Geschehen wird. Beim Primitiven ist die Arbeit noch völlig mit dem seelischen Gesamtsein des Menschen verbunden. Der mühelose und freudebetonte Charakter einer solchen Ar-

[6]) Saran: S. 139.

[7]) Karl Bücher: Arbeit und Rhythmus, 3. Aufl. Leipzig 1902.

beit findet schönsten Ausdruck in den die Arbeit begleitenden Gesängen. Hier hat Bücher ohne Frage das Richtige empfunden.

2. Rhythmus als ursprüngliches Geschehen des Lebens.

Neben dem kennengelernten Weg, zum Wesen des Rhythmus zu gelangen, gibt es aber noch einen anderen, der von solchen Forschern beschritten wurde, die in gemeinsamem Kampf gegen jegliche atomisierende Betrachtungsweise des Lebens vorgehen und demgegenüber den Zugang zum Leben von der Ganzheit des Erlebnisses aus suchen.

Auf erzieherischem Gebiet verdienen hier die Bestrebungen der durch Jaques Dalcrozes begründeten „rhythmischen Gymnastik" Beachtung, die in Deutschland Fortführung und Umwandlung durch Rudolf Bode[8]) fanden. Bode, den wir für den konsequentesten und produktivsten Neuschöpfer der sogenannten „rhythmischen Gymnastik" halten und dessen „Ausdrucksgymnastik" keineswegs mit den vielen heute bestehenden gymnastischen Systemen zu verwechseln ist, geht aus von der Idee der neuen Erziehung, die das wesentliche Ziel erzieherischer Einwirkung nicht in der toten Anhäufung übermittelten Wissenstoffes sieht, sondern in der Lösung und Kräftigung der individuellen Fähigkeiten: „Es gibt", sagt Bode, „keine Produktivität, die nicht im Leiblichen verankert ist, die nicht Ausstrahlung leiblicher Formkräfte, die nicht Ausdrucksbewegung ist, mag diese sichtbar sein oder unter der Grenze der Sichtbarkeit bleiben. Und es gibt keine Produktivität, die nicht getragen wird in jeder ihrer Äußerungen vom ganzen Organismus"[9]). Bode sucht den Weg für eine freie Ausdrucksmöglichkeit der produktiven Kräfte zu bahnen, indem er gegen eine einseitig geistige, das Leben störende und hemmende Erziehung ankämpft und durch Beseitigung aller krampfhaften und steifen Bewegungen des Körpers die Möglichkeit zu schaffen sucht für eine Erlösung der elementaren, organischen Bewegung. Die ursprüngliche, rhythmisch verlaufende Bewegung ist schon von Natur aus produktiv. Die frühere Erziehung übersah das und legte den erzieherischen Nachdruck auf die willkürliche Beeinflussung der Bewegungsbahn, statt zuerst der Bewegung zu kraftvoller Befreiung zu verhelfen. Dem gegenüber sieht man die vornehmste Aufgabe der Erziehung darin, daß sie Wegbereiter sein soll für die volle Entfaltung der im Ausdruck der Seele vorhandenen Formkräfte.

---

[8]) Vgl. Rudolf Bode: Ausdrucksgymnastik, 3. Aufl. München 1925. Rudolf Bode: Das Lebendige in der Leibeserziehung, München 1925.

[9]) Bode: Rhythmus und Körpererziehung, Jena 1925, S. 5.

In entscheidender Weise für die Erziehung befruchtet wurde das Problem des Rhythmus durch die wertvolle Arbeit von Fritz Klatt[10]). Klatt erkannte, daß die Natur in Jahreszeit und Tagesablauf eine Rhythmik von Anschwellen und Abschwellen mit organischen Ruhepausen zeigt und fand diese Tatsache im menschlichen Leben wieder, das ebenso seinen eigengesetzlichen Schwingungen aufsteigender und abschwellender Lebenskraft unterworfen ist, so etwa im Atem- und Blutrhythmus oder in den verschiedenen Phasen des Lebensalters. Er wies nun der zwischen jeder Wende liegenden körperlichen und seelischen Atempause eine schöpferische Bedeutung zu und deckte damit als Grundaufgabe des Erziehers auf: die Versenkung in die schöpferischen Tiefen dieser Ruhekerne im jungen Menschen, innerhalb derer der Erzieher auf den individuellen Eigenklang des Zöglings zu lauschen hat. Der redende Erzieher allein genügt nicht, sondern er muß es auch verstehen, mit liebevollem Auge seinen Schützling zu umgeben, Freude und Leid mit ihm zu empfinden und auf die Stunde zu warten, wo die Frage des Kindes aus der Tiefe der Seele aufsteigt und nach Antwort verlangt.

Es seien noch in diesem Zusammenhang die Arbeiten des Berliner Arztes Wilhelm Fließ genannt, der die periodische Gebundenheit alles Lebens im Pflanzen- und Tierreich entdeckte und dadurch ein neues Licht in das Dunkel einer Wissenschaft vom Leben strahlen ließ.

Den Höhepunkt erreichte die Wissenschaft vom Rhythmus in Ludwig Klages[11]), der das Wesen des Rhythmus überhaupt erst aufdeckte, indem er als erster den grundsätzlichen, wesensmäßig begründeten Gegensatz von Rhythmus und Takt, Seele und Geist, Erscheinung und Ding, Zeitlichem und Außerzeitlichem, Werden und Sein nicht nur erkannte, sondern auch bis in die letzten Tiefen der Metaphysik mit der Schärfe des logischen Schwertes nachwies.

Im folgenden wollen wir nun versuchen, im wesentlichen unter Bezugnahme auf die Forschungen von Ludwig Klages, das Wesen des Rhythmus aufzuzeigen, indem wir hierbei den Rhythmus mit dem Takt vergleichen und den grundsätzlichen Gegensatz beider herausstellen. Die Unmöglichkeit, eine eindeutige und klare Definition vom Rhythmus zu geben, deutet schon darauf hin, daß er wie alles Lebendige mit

---

[10]) Vgl. Fritz Klatt: Die schöpferische Pause, Jena 1926.

[11]) Ludwig Klages: Vom Wesen des Rhythmus, in „Künstlerische Körperschulung", hrsg. v. L. Pallat u. Fr. Hilker, Breslau 1926. Ludwig Klages: Ausdrucksbewegung u. Gestaltungskraft, Leipzig 1923.

dem bewußten Verstande nicht erfaßt werden kann sondern nur von Seiten des Erlebnisses aus sich erschließen läßt.

II. Unterschied von Takt und Rhythmus.

1. Ding und Erscheinung.

Das erste, was für die Erschließung des Rhythmus betont werden muß, ist seine Zugehörigkeit zur Welt der Erscheinungen, nicht aber zur Welt der Dinge. Den tiefen Unterschied beider kann man sich an einem einfachen Beispiel klar machen. Wenn ich einen vor mir stehenden Baum als Ding fasse, so wird derselbe Baum einer beliebigen Anzahl anderer Personen auch zu verschiedenen Zeiten immer das Gleiche bedeuten. Die Erscheinung dieses Baumes aber verändert sich dauernd; so kann weder ich, noch jede der anderen Personen die gleiche Erscheinung des Baumes haben, da jeder den Baum aus einer anderen Richtung erblickt. Ferner ändert sich die Erscheinung des Baumes von Stunde zu Stunde, sie ist z. B. am frühen Morgen eine andere als am späten Abend. Kein Ding ist imstande, uns zweimal völlig gleiche Bilder zu geben. Ein Mensch, den wir zum ersten Male sehen, gibt ein anderes Bild, wenn wir, schon mit ihm bekannt geworden, ihn zum zweiten Mal erblicken. Die Welt der Dinge bietet für jeden Menschen stets das Gleiche, die Welt der Erscheinungen befindet sich in dauernder Wandlung und Flucht. Die Welt der Dinge ist ein unveränderliches starres Sein, die Welt der Erscheinungen ein ewiges Werden.

2. Ursprüngliche Bedeutung von Rhythmus und Takt.

Nach dieser Einführung, die den Rhythmus in die Welt der Erscheinungen wies, suchen wir die ursprüngliche Bedeutung der beiden Begriffe Rhythmus und Takt und beleuchten von hier aus den Gegensatz beider. Rhythmus wird abgeleitet von griechisch ῥέειν = fließen. Die Qualität des Rhythmus, so dürfen wir hieraus schließen, hat also etwas Fließendes und damit ununterbrochen Stetiges. Takt leitet sich ab von tangere = schlagen und bedeutet ursprünglich den in regelmäßigen Zeitabständen sich wiederholenden Taktschlag. Durchschlagen wir aber die Luft mit der Hand, so ist unmittelbar damit verbunden eine Hemmung der Luftbewegung. Der Taktschlag führt also eine Hemmung der Bewegung mit sich. Hiermit haben wir als einen wesentlichen Unterschied gefunden: Rhythmus ist stetige, ungehemmte Bewegung, Takt dagegen gehemmte Bewegung.

Ein einfaches Beispiel möge das verdeutlichen. Beobachten wir die Bewegungen eines unbefangen spielenden Kindes und vergleichen wir damit die Bewegungen eines im Gleichschritt marschierenden Soldaten, so empfinden wir einen deutlichen Unterschied. Im ersten Falle sind die Bewegungen ungehemmt und ungleichmäßig, sie fliessen aus dem Gemüt des spielenden Kindes. Die Schritte des Soldaten sind gehemmt durch ihre Gleichmäßigkeit und Zielgerichtetheit, sie sind dem Kommando untergeordnet. Beim unbefangen spielenden Kinde sind die Bewegungen Ausdruck der von innen nach außen drängenden Bewegung. Der gleiche Taktschritt des Soldaten aber empfängt seine Richtung von außen her durch ein bestimmtes Ziel und durch einen bestimmten Zweck.

3. Takt als Erscheinung der Regel, Rhythums als Erscheinung der gegliederten Stetigkeit.

Die vollkommenste Erscheinung der Regel und damit des Taktes ist die Maschine. Lauscht man einem maschinell bewegten Hammer, der in gleichen, kurz aufeinanderfolgenden Zeitabständen und mit gleicher Stärke auf eine und dieselbe Unterlage schlägt, so wird man als unbefangener Hörer keineswegs immer gleich starke Töne vernehmen, sondern unwillkürlich einen Wechsel der Betonungsstärken aus den schallenden Schlägen heraushören, was dem Hörer ermöglicht, mehrere der aufeinander folgenden Töne zu einer Gruppe zusammenzufassen, etwa zu einem Jambus, Trochäus oder auch Anapäst.

Ähnlich verhalten wir uns beim Lauschen einer Pendeluhr. Hier glauben wir deutlich voneinander unterscheidbare Töne zu vernehmen, die wir auch durch das Wort „Tick-Tack“ versinnlichen. Wir müssen also eine Fähigkeit in uns haben, die es uns ermöglicht, Gehörtes zu takten. Diese Fähigkeit ist die Wirkung unserer Auffassungsgabe, die, wenn auch unbewußt, alles Erscheinende abzugrenzen und damit zu vergeistigen sucht. Beim Hören der Pendeluhr haben wir die in Wirklichkeit niemals zu erfassende Zeit jedesmal durch zwei aufeinander folgende Schläge abgegrenzt und in einer Reihe von sogenannten Zeitstrecken eingeteilt. Jedes Paar von Schlägen bedeutet dann eine zeitliche Strecke, die mit dem ersten Schlage beginnt und mit dem zweiten aufhört. Wenn wir aber einteilen, so teilen wir auch, d. h. wir setzen Grenzen. Diese Grenzsetzung in dem steten Wechsel der Erscheinungen ist eine Tat des Geistes.

Es muß an dieser Stelle die Meinung abgewehrt werden, als sei die ordnende und regelnde Tätigkeit des Geistes auch eine form-

gebende Tätigkeit. Diese Einbildung des Geistes hat zur Folge gehabt, daß man z. B. glaubte, man könne den Rhythmus eines Gedichts finden, wenn man in peinlichster Weise alle seine Takte herausstellte und im einzelnen untersuchte. Gäbe es keinen Unterschied von Rhythmus und Takt, so würde das den Vers skandierende Kind größere rhythmische Vollkommenheit zeigen als der niemals skandierende Vortragskünstler; ferner würde dann der Parademarsch an rhythmischer Vollendung den anmutigsten Volkstanz übertreffen, und vollends wäre dann der Meister des Rhythmus nicht das Leben, sondern die Maschine. Niemand wird das anerkennen wollen. Wir bezeichnen ja auch das Spiel eines künstlich in Tätigkeit versetzten Musikinstruments oder die Arbeit der Maschine als etwas „Seelenloses".

Sahen wir im Takt die Regel erscheinen, so erblicken wir im Rhythmus die Erscheinung der gegliederten Stetigkeit. Das läßt sich gut an der für den Rhythmus charakteristischen Wellenbewegung deutlich machen. Wir werfen ein Holzstückchen in den regungslosen Spiegel eines Teiches und fragen, wodurch sich die Bewegung der Welle vom Zweitakt der Pendeluhr unterscheide. Wellenberg und Wellental entsprechen hier den begrenzenden Schlägen der Pendeluhr. Das schwingende Holzstückchen läßt an keinem seiner Wendepunkte eine Kante entspringen, statt dessen deutet die gebogene Wellenlinie auf die unabgrenzbare Stetigkeit des Bewegungsvorgangs; denn es fehlen die markierenden Stellen an den Wendepunkten der Welle, wie das bei der Pendeluhr durch die Schläge geschah. Obgleich eine Gliederung in dem beständigen Wechsel einander entgegengesetzter Ausschläge der Welle von der Ruhelage zu erkennen ist, besteht eine Wesensverschiedenheit in der Erscheinung der Welle und der Erscheinung der taktenden Ausschläge einer Pendeluhr.

Um den Taktschlag hören zu können, muß ich sein Stattfinden feststellen. Mit der Auffassung der Taktschläge weiß ich sofort auch von ihrer Bedeutung. Bei der Pendeluhr deutet also der Taktschlag unmittelbar die Grenze der Bewegung an. Bei der Welle ist es nicht so; hier läßt sich nur undeutlich durch die schwingenden Bogen feststellen, wann die oberste und wann die unterste Abweichung von der Ruhelage erreicht ist. Die Erscheinung der Wellenbewegung läßt also keine Abgrenzung zu, sie sträubt sich dagegen, während der Takt der Pendeluhr dem Geiste hilft, die begrenzenden Stellen in die Bewegung hineinzulegen. Die Tatsache, daß bei der Bewegung der Welle

die Erfassung des Umkehrpunktes erst hinterdrein geschehen kann, deutet auf die Geistfeindlichkeit der Wellenbewegung.

4. Rhythmus im menschlichen und kosmischen Geschehen.

Das Auf- und Abschwellen der Bewegung, vom kleinsten Rhythmus bis zu den großen Rhythmen, findet Ausdruck in Mensch und Natur. Den kleinsten Rhythmus, das grundfließend Bewegte im menschlichen Körper, das uns zutiefst mit allem Lebendigen verbindet, bilden die dem Willen entzogenen Schläge des Herzens. Es folgen dann die zwar willkürlich dehnbaren Schwingungen des Atems, durch die der Eigenrhythmus des Menschen schwingt.

Die größeren Rhythmengefüge bewegen sich außerhalb des Menschen; auf sie hat er keinen willensmäßigen Einfluß. Es sind dies die Tages-, Monats- und Jahresschwingungen[12]). Sie alle durchzieht ein rhythmischer Wechsel von Spannung und Entspannung.

Wird der Tag durch die Sonne bestimmt, so bildet die nächst höhere Zeiteinheit der Umlauf des Mondes, der rhythmisch an- und abschwellt, vom Neumond zum Vollmond, was meist ein Umschlagen des Wetters mit sich führt. Ferner hat der monatliche Rhythmus für die Periode der Frau eine ihr ganzes körperliches Dasein einschneidende Bedeutung.

Das Jahr, welches vom Lauf der Sonne bestimmt wird, hat an- und abschwellende Jahreszeiten. Unsere großen Feste: Weihnachts-, Oster- und Pfingstfest sind vom Sonnenjahr abhängig.

Elementaren Rhythmus finden wir überall in der Natur: im Rauschen des Flusses, im Wogen des Kornes, im Flüstern des Windes oder im Brausen des Meeres. Ursprünglicher Rhythmus findet sich unter Menschen vor allem da, wo noch der Zustand unbefangener Lebensganzheit vorherrscht, also etwa beim Kinde oder im Leben und Treiben der durch die Zivilisation der weißen Rasse noch nicht zugrunde gerichteten Naturvölker. Der Mensch verlor jenes mit unverdorbenen Instinkten verbundene Lebensgefühl, je mehr er sich dem Takt der Maschine unterordnete und von ihr beherrscht wurde.

5. Takt als Wiederholung, Rhythmus als Erneuerung.

Während beim Takt sich immer nur das Gleiche und Selbige wiederholt, kehrt beim Rhythmus niemals Gleiches, sondern stets nur Ähnliches wieder, d. h. Rhythmus bedeutet Erneuerung der Bewegung.

---

[12]) Vgl. F. Klatt: Die schöpferische Pause, Jena 1926.

Wenn sich etwas wiederholen soll, so muß das sich Wiederholende die Bedeutung eines Musters angenommen haben. Ein Muster aber kann nur vom Geiste erzeugt werden. Jeder Taktschlag der Pendeluhr ist die Wiederholung des vorigen Taktes. Wir unterscheiden zwischen der Arbeit des Handwerkers und der Arbeit der Maschine. Diese arbeitet taktmäßig und liefert stets das Gleiche, weil sie nach einem bestimmten Muster arbeitet. Die Arbeit des Handwerkers ist individuell verschieden, sie ist vom Rhythmus des arbeitenden Menschen abhängig.

Vergleichen wir die menschliche Handschrift mit der Druckschrift der Maschine. Jeder Buchstabe des Drucks ist ein Abzug des anderen, ist ein starres, totes Gebilde. Kein Buchstabe der Handschrift gleicht dem anderen völlig, jeder ist belebt vom Rhythmus des Schreibers. Die außergeistige Natur vermag nichts zu wiederholen, in ihr kehrt niemals Gleiches, sondern immer nur Ähnliches wieder. Kein Blatt des Baumes ist die Kopie des anderen, kein Haar gleicht genau dem anderen, kein Tier ist dem Muttertiere gleich. Niemals kann man lebendige Vorgänge mit solcher Genauigkeit vorausbestimmen, wie man es mit mechanischen tut. So vermag man weder auf das Jahr genau die Geschlechtsreife zu berechnen, noch auf den Tag die Geburt oder die weibliche Monatsregel.

6. Bewußtsein und Erlebnis.

Wir haben, als wir den Rhythmus dem Leben zuwiesen, den Takt aber in die Sphäre des Geistes einreihten, stillschweigend die Voraussetzung gemacht, daß Leben und Geist[13]) grundsätzlich voneinander geschieden werden müssen. Die abendländischen Philosophen seit Plato zeigen durchweg eine Nichtbeachtung dieses Unterschieds. Erst Friedrich Nietzsche machte, vom Leben gezogen, den Versuch, mit der Schärfe seines Denkens gegen alles anzukämpfen, was dem Leben feindlich gegenübersteht, wobei wir allerdings hier außer Betracht lassen, daß Nietzsches Denken dem Irrtum verfiel, Leben sei Wille zur Macht. Diese Anfänge Nietzsches fortgeführt und den Gegensatz von Leben und Geist in seiner folgenschweren Bedeutung aufgedeckt zu haben, ist das große Verdienst von Ludwig Klages.

Da die Tätigkeiten des Geistes besonders im Urteilen, Erfassen und Begreifen bestehen, so muß man den Geist, wenn man ihn bestimmen will, in irgendeine Beziehung zum Bewußtsein bringen; denn ein

[13]) Vgl. Klages: Der Geist als Widersacher der Seele, Leipzig 1929.

Urteilen, Erfassen oder Begreifen setzt den Zustand des Wachseins voraus. Kein Mensch vermag sich dauernd zu besinnen oder Urteile zu fällen, jeder Mensch aber vermag ununterbrochen zu leben. Wenn wir urteilen, leben wir auch, aber aus dem Leben allein versteht sich noch nicht unser Wissen darum. Da im Schlaf unser Bewußtsein auf lange Zeit gänzlich wirkungslos ist, so würden wir von unserem Vorhandensein gar nichts wissen können, wenn wir dauernd im Schlafzustand verharrten; wir wüßten dann allerdings auch vom Leben nichts, was wiederum aber nur beweist, daß wir aus dem Leben selbst ohne weiteres nicht das Wissen vom Leben erklären könnten. Das Beispiel des Schlafes zeigt, daß das Leben bewußtlos verlaufen kann, daß aber eine Fähigkeit in uns sein muß, die das Leben zu wecken und wachzuhalten vermag. Da dem Schlafenden die Fähigkeit zur Besinnung ermangelt, so ist es ihm auch nicht möglich, tätig zu sein. Dahingegen wird er zur Spannung und zum Tätigsein angeregt, wenn der Geist in ihm wach ist. Beim Takterlebnis erlebt der selbsttätig Taktende oder der dem Takt nur Lauschende einen regelmäßigen Wechsel von innerer Spannung und innerer Lösung und wird dadurch in einen immer neu einsetzenden Zustand des Tätigseins versetzt. Beim Erlebnis des Rhythmus ist es umgekehrt. Wenn wir am Rande des Meeres stehen und den leise schwingenden Wellen zuschauen, sind wir alsbald dem Strom der Bewegung hingegeben und versinken leicht in entspannendes Träumen, das bei geeigneter Lage des Körpers in den Zustand des Schlafes übergehen kann.

Es kann hier der Einwand gemacht werden, Tätigsein ermüde; so müßte also gerade das Takterlebnis ermüden, was durchaus richtig ist, da schon das bloße Wachsein Müdigkeit herbeiführt. Beim Takterlebnis aber entsteht die Ermüdung aus „Erlahmung des Geistes“, die schlummererregende Wirkung des Rhythmus dagegen hat ihre Veranlassung in der „Erstarkung des Lebens“. Niemand wird die Verschiedenheit beider Ermüdungsarten verkennen, wenn er einen Menschen, dem vor Erschöpfung die Augen zufallen, vergleicht mit einem anderen, der bei beliebiger Frische dem lockenden Zuge einer elementaren Erscheinung folgt, etwa der untergehenden Sonne oder auch den Klängen einer aus der Ferne tönenden Musik, und erst bei völliger Hingabe im von selbst entstehenden Schlummerzustand Erlösung findet. Im ersten Falle sträubt man sich gegen den Schlaf, im zweiten Falle ist der Schlummer erwünscht und führt erst die völlige Entspannung und Erlösung herbei.

Daß der Schlaf den Charakter des Erlebens in sich trägt, hat wohl jeder schon an sich erfahren, wenn er abends mißgestimmt zu Bett ging und am anderen Morgen in gänzlich umgewandelter Stimmung erwachte. So kann es vorkommen, daß man mit Sorge um die Lösung irgendeiner Aufgabe zu Bett geht und am anderen Morgen die Lösung von selbst sich einstellt. Diese Tatsachen lassen sich nur dadurch erklären, daß auch im Schlaf mit dem Leben das Erleben weiterfließt.

Die Erlebnisse des Wachens und Schlafens unterscheiden sich aber nicht dadurch, daß jene bewußt, diese unbewußt verlaufen, sondern alle Erlebnisse schlechthin geschehen unbewußt. Im Zustand des Wachseins besitzt allerdings der Erlebende die Fähigkeit, sich zu besinnen und damit den stets wandelbaren Strom der erlebenden Bilder festzuhalten und ihn zu einem der Zeit entzogenen Sein zu machen. Wir begreifen an der ewig fließenden Zeit nichts als die von uns gesetzten Beziehungspunkte und Grenzen, wir können aber nicht erfassen die zwischen den Grenzen liegende Stetigkeit. Erfordert diese Grenzensetzung und Bewußtmachung des zeitlichen Fließens Wachsein und Tätigkeit, so verlangt das immer strömende Erleben Hingegebensein und „Erleidnis".

7. Vom rhythmusstärkenden Takt.

Wurde bisher dem Takt die verursachende Fähigkeit immerwährenden Angespanntseins zugesprochen, so gibt es doch Fälle, in denen der Takt durch Verdeutlichung und Verstärkung der stetigen Bewegung die schlummererregende Bewegung des Rhythmus unterstützen kann. Wenn wir etwa im Eisenbahnzuge sitzen und absichtslos dem Takt der Maschine lauschen, so versinken wir alsbald in entspannendes Träumen, ohne müde zu sein. Das scheint nun gänzlich dem zu widersprechen, was vorher vom Takt gesagt wurde. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich aber durch folgende Überlegung: Wenn Rhythmus nicht nur stetige Bewegung ist, sondern wenn innerhalb dieser Stetigkeit auch ein periodischer Wechsel liegt, so wird es dem Takt möglich sein, die bloß stetige Bewegung zu rhythmisieren; hier muß allerdings die Voraussetzung gemacht werden, daß die Stetigkeit der Bewegung ihre Vormachtstellung behält und nicht durch die einsetzenden Taktschläge der Maschine gestört wird.

Es ist möglich, lange Zeit im fahrenden Zuge zu sitzen, ohne sich zu langweilen. Sobald aber der Zug anhält oder längere Zeit zum Warten gezwungen ist, kann man beim Reisenden oft den Zustand der Spannung und lebhafter Ungeduld beobachten. Diese Spannung würde

nicht gelöst werden durch die Kolbenstöße einer in der Nähe befindlichen Dampfmaschine, weil in diesem Falle das Erlebnis der Fortbewegung fehlt. Das Stampfen und Rattern des fahrenden Zuges hat eine ganz andere Wirkung, da es das Erlebnis des Dahinsausens versinnlicht; im Rattern der Räder vernehmen wir unmittelbar die Fortbewegung.

Von wesentlich geringerer rhythmischer Wirkung würde der Kolbenschlag der Maschine sein etwa in dem geschlossenen Raum eines fahrenden Dampfers. Da hier das Erlebnis der Fortbewegung fast gänzlich fehlt, wird das Geräusch der Maschine vielleicht als störend empfunden werden.

Aber noch auf eine andere Tatsache, die dem über den Takt Ausgesagten zu widersprechen scheint, kann in diesem Zusammenhang hingewiesen werden. Wenn wir bereits erwähnten, daß die von der Zivilisation der weißen Rasse noch unberührten Naturvölker dem Rhythmus sehr nahe stehen, so muß es auf den ersten Blick befremdend wirken, daß gerade beim Primitiven das taktgebende Schlaginstrument eine gewaltige Bedeutung bei Gesängen und Tänzen einnimmt.

Für jeden unbefangenen Menschen, ganz besonders natürlich für den Primitiven, hat der Eindruck des Schalles den Charakter von etwas Bewegtem und Bewegendem. Diese Bedeutung des Schalles ist beim Primitiven so stark, daß er alle Bewegungen, die einer klingenden Äußerung entbehren, ins Reich der Gespenster oder Geister verweist. Ein Tanz ohne Schallbegleitung wäre für ihn unmöglich, da erst der Klang der leiblichen Bewegung Seele verleiht. Warum benutzt der Primitive aber nicht die Stetigkeit der Melodie, um den Rhythmus der Bewegungen auszudrücken, warum bevorzugt er den Taktschlag? Wenn überhaupt, so müßten wir doch bei ihm den rhythmischen Fluß in seiner Vollendung antreffen?

Wir besinnen uns noch einmal auf das über den Takt Gesagte. Der Takt ist umso vollkommener, je größer die einteilende Schärfe der Schalle, je regelmäßiger und übersichtlicher ihre Abfolge ist. Eine der einfachsten Formen wäre der regelmäßige Wechsel eines betonten mit einem unbetonten Schlage. Dagegen müßte sich der Takt mehr und mehr verflüchtigen bei größerem Umfang der metrischen Gruppen und bei größerer Unregelmäßigkeit ihrer Abfolge. Wenn man daraufhin die Melodien der Primitiven ansieht, wie sie durch genaueste Phonogramme vom Berliner Psychologischen Institut in allen Teilen der Erde aufgenommen werden, so läßt sich die interessante

Beobachtung machen, daß diese Melodien zahlreiche Merkwürdigkeiten aufweisen, die es in den meisten Fällen den Forschern unmöglich machen, eine taktmäßige Gliederung herauszufinden. Die Melodien zeichnen sich aus durch metrische Gruppen von größtem Umfang und durch Takte von solcher Unregelmäßigkeit, wie sie bei uns völlig unbekannt sind.

Es muß hier auf das grundlegende Buch von C. Stumpf: „Die Anfänge der Musik" verwiesen werden, wo eine große Anzahl primitiver Gesänge auf unser Notensystem übertragen sind. Sie finden sich im zweiten Teile der angeführten Schrift aufgezeichnet und bieten Proben aus allen Teilen der Erde, wo heute noch primitive Völker sich erhalten haben, von Ceylon, von den Südsee-Inseln, von Süd- und Nordamerika, von den Eskimos und schließlich von West- und Ostafrika.

Stumpf stellt hier ganz allgemein fest, daß der Eindruck eines primitiven Gesanges nur mehr oder weniger ungenügend wiedergegeben werden kann und eine Übertragung „exotischer Intonation" auf unser Notensystem sehr schwierig ist. Der Grund liegt darin, daß der Vortragsgebrauch der Naturvölker von dem unsrigen stark abweicht und daß gerade diese Besonderheiten der „Vortragsmanier", vielfach unreines Intonieren oder schleifende Verbindung zwischen den Tonstufen, sich nur ungenau durch Zeichen fixieren lassen.

Das gilt nicht bloß für diese Besonderheiten, sondern auch für den Rhythmus überhaupt: „Schwierigkeiten macht aber auch vielfach der Rhythmus und die Takteinteilung. In manchen Fällen ist alles sofort klar, in anderen kommt man entweder überhaupt nicht zu einem Rhythmus, der sich in unsere Taktformen fügt, oder man muß beständig mit dem Takte wechseln"[14]). So findet sich recht häufig Einschiebung oder Auslassung einzelner Taktteile, wodurch aus geradzahligen ungeradzahlige Taktarten werden. Der Gesang eines Toba-Indianers aus Bolivien wurde durch folgende Takte festgehalten: $^5/_4$, $^4/_4$, $^5/_4$, $^3/_2$, $^6/_4$, $^3/_2$, $^7/_4$, $^4/_4$, $^6/_4$, $^5/_4$, $^6/_4$, $^7/_4$, $^{11}/_4$, $^4/_4$! Bei vielen Gesängen ist eine Taktform in unserem Sinne nicht festzustellen.

Es ist ja auch, wie wir schon sahen, keineswegs so, daß der Takt immer eine den Rhythmus hemmende Wirkung ausübt — schon das Beispiel der taktschlagenden Eisenbahn ließ das deutlich werden —, der Rhythmus kann nicht nur durch allzu starke Betonung des Metrums zerstört werden, sondern er kann sich auch bei gänzlicher

---

[14]) Carl Stumpf: Die Anfänge der Musik, Leipzig 1911, S. 105.

Auflösung des Metrums verflüchtigen. Eine mit geringerem Eigenrhythmus durchflutete Bewegung vermag dagegen aufzuschäumen an einem sich ihr in den Weg stellenden Hindernis. So schlagen z. B. die Wellen eines bewegten Flusses erst klatschend und aufbäumend an der Uferwand empor.

Die noch offen gelassene Frage, weshalb wir beim absichtslosen Hören eines maschinell bewegten Hammers nicht gleichstark betonte Klänge vernehmen, sondern meist einen starken und schwachen Ton abwechselnd in die Folge der Töne hineinhören, kann jetzt dahin beantwortet werden, daß der einteilende Geist im Zweitakt dem Auf und Nieder des lebendigen Pulses folgt. Der Geist im Zweitakt findet Ausdruck in der scharfen Markierung der Wendepunkte und in der reihenartigen Wiederholung derselben Paare von Schlägen. Das Leben im Zweitakt offenbart sich darin, daß dieser nicht nur bloße Reihung ist, sondern, daß diese Reihung jedesmal zwei Pole enthält, die von dem Wellengang des lebendigen Pulses hergeleitet sind.

8. Vom Rhythmus im Kunstwerk.

Der Verlauf unserer Arbeit dürfte es schon angedeutet haben, daß unter dem Rhythmus eines Kunstwerkes nicht dessen taktgebendes und regelndes Moment zu verstehen ist, sondern allein dessen Gehalt an Leben, d. h. an Bewegung. Nicht dadurch kommen wir dem Rhythmus eines Gedichts näher, wenn wir seine Takte zählen und im einzelnen untersuchen, sondern nur durch die Ganzheit des Erlebnisses. Der Rhythmus eines Kunstwerks kann niemals erfaßt werden mit dem urteilenden Verstande; sein Erlebnis setzt notwendig voraus, daß der Betrachter des Kunstwerks aus dem Zustand bloßer Betrachtung herausgehoben wird in den Zustand der Ergriffenheit. Umso größer ist die rhythmische Kraft eines Kunstwerks, jemehr es imstande ist, den Betrachter mit fortzureißen in den Strom des Erlebens. Rhythmus kann niemals willkürlich geschaffen werden. Willkürliche Erzeugnisse sind zwar Takt und Regel, der Rhythmus aber wird nur von dem geboren, der sich ergreifen läßt vom jenseits seines Bewußtseins liegenden Strom des Lebens.

Hier sind wir beim Problem des künstlerischen Schaffens angelangt, was an dieser Stelle, wo es sich um die Aufweisung des Rhythmus innerhalb des schon fertigen Kunstwerks handelt, eigentlich nicht berührt zu werden brauchte. Die Andeutung dieses Problems scheint uns aber nötig, um Mißverständnisse abzuwehren, die sich bei der Frage nach der schöpferischen Produktivität leicht auftun könnten.

Daß das Geheimnis des lebendigen Ablaufs innerhalb eines Kunstwerks dessen Gehalt an Rhythmus offenbare, wird man sagen, sei ohne weiteres zu bejahen. Wie stehe es aber mit dem Zustandekommen eines schöpferischen Gebildes? Das sei doch nur möglich unter Zuhilfenahme des geistigen Aktes. Ein Mensch könne noch so sehr von rhythmischer Bewegung durchflutet sein, deshalb sei er aber noch keineswegs ein Künstler.

Auf diese Fragen und scheinbaren Einwände müßte man zunächst antworten, daß beim künstlerischen Schaffen ohne Frage lebendiger Rhythmus und geistiger Akt trotz ihrer Gegensätzlichkeit zusammengehen. Aber auf das Wie dieses Verbundenseins kommt im Kunstwerk alles an. Je mehr der Geist an das Leben gebunden ist, je inniger der nährende Lebensgrund sich mit dem geistigen Akt verbindet, umso elementarer wird auch das Kunstwerk anmuten.

Wenn beim primitiven Menschen beides, Ausdruck und Tat, noch aufs innigste miteinander verschmolzen sind, so hat den modernen Menschen aus dieser Verbundenheit herausgerissen die Verselbständigung und Isolierung des Geistes. Beim Primitiven ist der Geist noch ganz an das Leben gebunden; all sein Tun ist aufs engste mit dem seelischen Gesamtausdruck verknüpft und hat demgemäß gar nicht den Charakter der „Arbeit“ in unserem Sinne. Arbeitsgesänge lassen deutlich den starken gefühlsbetonten Einschlag aller Arbeit erkennen. Niemand wird die große schöpferische Produktivität eines primitiven Menschen leugnen, der sich einmal in die von lebendigem Rhythmus durchpulsten Erzeugnisse Primitiver versenkte.

Im Zeitalter der Maschine geht diese innige Verbundenheit zwischen seelischem Ausdruck und Tun des Menschen mehr und mehr verloren. Viele, ja wohl die meisten Berufe können heute der hungernden Seele keine Nahrung mehr bringen. Neben dem Leben bietet die Kunst eine Hauptquelle für das natürliche Verlangen des Menschen. Je mehr ein Dichter oder Künstler fähig ist, das Geheimnis des Lebens zu echtem Ausdruck gelangen zu lassen, je elementarer und lebendiger wird seine Wirkung in der Seele des Empfangenden sein. Die Ursprünglichkeit eines Dichters wird umso größer sein, je mehr er begnadet ist, Ausdruck und Tat miteinander zu verbinden.

Zweiter Teil.

Die freien Rhythmen Nietzsches.

I. Das Problem der freien Rhythmen.

1. Zur Geschichte der freien Rhythmen.

Es gibt wohl keine Form der Dichtung, die der Wissenschaft so große Schwierigkeiten bereitet, wie die Form der sogenannten „freien Rhythmen". Die Theorien, die bisher über das Wesen und zur Erforschung dieser Dichtungsform aufgestellt worden sind, zeigen deshalb einen so umstrittenen Charakter, weil sie etwas Unmögliches unternehmen: nämlich den Versuch, die freien Rhythmen an der klassischen Verskunst zu messen und an Hand dieses Maßstabes über Wert und Unwert eines Gedichts zu entscheiden. Diese Tendenz muß als völlig unberechtigt zurückgewiesen werden. Ein Rückblick auf die Entwicklung der freien Rhythmen läßt das deutlich werden.

Klopstock, der Vater der freien Rhythmen, bediente sich gerade dieser Versart, um den Strom seiner Empfindungen und Gefühle ungeschwächt zum Ausdruck kommen zu lassen, was ihm durch das Mittel der griechisch-klassischen Metrik versagt war. Goethe dagegen wandelte die freien Rhythmen um, indem er sie möglichst dem klassischen Ideal des Maßes und Gesetzes annäherte. Goethe aber deswegen als den Vollender dieser Versform ansehen zu wollen, halten wir mindestens für unberechtigt. Wir glauben vielmehr, daß Goethe die Bewegungsintensität der freien Rhythmen, ihre Befreiung von äußerem Maß und Gesetz und ihre Möglichkeit für einen ungeschwächten Ausdruck der bewegten Seele dadurch abschwächte, daß er, wie Goldbeck-Loewe und Fittbogen dargelegt haben, deutlich ein Streben nach Maß und Gesetz zeigt und in seinen freien Rhythmen teilweise bestimmte Versmaße zur Anwendung bringt. Goethes Ideal war plastische Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit, das Wesen der freien Rhythmen liegt aber in ihrem malerisch-musikalischen Charakter. So kam es denn auch, daß die weitere Entwicklung sich von Goethes Ideal wieder löste. Besonders die Romantik brachte das Musikalische, die Schwingung der bewegten Seele in unendlicher Abwandlung zum Ausdruck. So sang Hölderlin seinen „Hyperion" und

seine „Hymnen“. Novalis vollendete den musikalischen Charakter der freien Rhythmen in seinen „Hymnen an die Nacht“. Was ist aber Gesang, wenn er ursprünglich aus dem Herzen dringt, anders als ein Untergetauchtwerden aus der Enge und Grenze unseres Bewußtseins in den Strom des Lebens, ein Hinausgehobensein aus der Welt der Dinge und Begriffe in die ewig strömende Welt der Bilder. Das vor allem ist es, was alle echten Romantiker beseelte und durchglühte. Deshalb wollten und konnten sie ihre Erlebnisse nicht zu einem Objekt machen, das man ruhig anschauen und ebenso ruhig in dichterischer Form gestalten kann. Sie konnten sich nicht zur reinen Anschauung erheben, wie Goethe und Schiller es taten, die in der Zeit der Reife sich mehr und mehr bemühten, ihre Erlebnisse gleichsam wie ein fertiges Gemälde aus sich herauszustellen. Goethe formte das Erlebte nach klassischem Ideal, indem er sich vom Zustand des Erlebens freimachte. Der Romantiker konnte das nicht. Er war als Dichter noch ein Erlebender, ja, sein Erlebnis wurde durch die Dichtung noch gesteigert. Wenn Goethe sich durch das Kunstwerk vom Erlebnis befreite und dadurch erlöste, so fand der Romantiker die Erlösung in der restlosen Hingabe an das Erlebnis und dessen unendlicher Abwandlung. So erklingt das gesamte Schaffen des Novalis immer wieder neu wie das Lied einer einzigen großen Liebe.

Es ist natürlich klar, daß Goethes Streben nach Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit, das mit seiner Struktur organisch verwurzelt war, unmittelbar sich auch im Rhythmus seiner Sprache ausdrücken mußte. Goethes Drängen auf Schlichtheit und Einfachheit der Sprache, auf sinnliche Fülle und regelmäßigen Rhythmus ist nur von hier aus zu verstehen. Es ist gleichsam, als ob die ruhig und mühelos dahingleitende, bei aller Lebendigkeit doch maßvolle Sprache einem helfen wollte, sich ungestört in das nahe und vergegenwärtigte „Bild“ zu versenken.

Ganz anders ist es bei dem Romantiker. Nicht auf sinnliche Fülle und Anschaulichkeit hat er es abgesehen, sondern er will oder vielmehr er kann gar nicht anders, als nur das immer wieder neu im Rhythmus seiner Sprache wiedergeben, was die Bilder der Welt in seiner Seele geweckt haben. Damit wir hier nicht zu allgemein werden, wollen wir einen Romantiker herausgreifen, an dem wir am besten klarmachen können, was wir meinen. Wenn man sich der Sprache Hölderlins, wie sie etwa im „Hyperion“ zum Ausdruck kommt, hingibt, so spürt man, wie hier die Bilder der Welt blitzartig in der Seele

des Dichters aufleuchten und wie die von ihnen ausgehende, den Dichter beseelende Musik im Strom der Sprache Ausdruck sucht.

Es ist nötig, einmal anzudeuten, was eigentlich unter dem „Musikalischen" in der Dichtung zu verstehen sei. Vielfach versteht man darunter die Vokalschönheit, das Tonale, Klangliche oder Melodische. Das Wesen des Musikalischen liegt aber nicht darin, sondern es liegt vielmehr in der Art und Weise, wie die Bewegung entsteht und wieder abklingt, wie sie sich spannt und löst.

Am reinsten findet sich das Musikalische, das Wesen der freien Rhythmen überhaupt, ausgedrückt in den „Hymnen an die Nacht"[1]) des Novalis.

Es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß die unter dem Namen Romantik zusammengefaßte Zeitepoche, deren Wesen noch keineswegs erschlossen und vielleicht nie ganz zu erschließen ist, in hohem Maße umfangen war vom Lebenspulsschlag der kosmischen Welt. Der Romantiker durchbrach die Schranke des Sonderwesens oder vielmehr, er ließ sich überwältigen von jenseits seines Bewußtseins liegenden Mächten des Lebens und fühlte sich nur als deren Stimme. Eichendorffsche Lyrik klingt wie eine Offenbarung der beseelten Welt, die „Person" tritt ganz zurück, und seine Gedichte klingen wie Stimmen aus dem Herzen der Natur. Ein Hölderlin verzehrte sich an den Flammen der elementaren Welt. Erst mit der völligen Preisgabe an den ihn fortreißenden Strom der Bilder trat Hölderlin in die wahre Wirklichkeit ein. Goethe tat wohl einen Blick in diese Wirklichkeit, aber er wollte nicht völlig in sie eintreten und sich von ihr verzehren lassen. Seine Weisheit und Lebenskenntnis führte ihn stets wieder aus der jenseits des Menschen lodernden Welt in die Welt des Menschen zurück.

Es wird jetzt verständlich sein, weshalb wir gerade die Romantik und nicht die Klassik heranziehen, wenn wir dem Wesen der „freien Rhythmen" näher zu kommen suchen. Der freie Rhythmus hat das mit der Romantik gemein, daß er nicht gemessen, sondern nur erschlossen werden kann durch die Ganzheit des Erlebnisses. Wollte man ein romantisches Gedicht beurteilen nach dem Ideal klassisch-antiker Metrik, würde man an seinem Wesen vorbeitreffen.

---

[1]) Vgl. Werner Flörcke: „Novalis und die Musik", Diss. Marburg 1928, S. 64—85.

2. Die Theorien über die „freien Rhythmen".

Die Erforschung der „freien Rhythmen" macht der Wissenschaft in der Tat Schwierigkeiten. Wie soll man hier den Rhythmus messen? Die Unmöglichkeit eines solchen Verfahrens dürfte eigentlich auf der Hand liegen. Und doch zeigen die bisherigen Versuche die krampfhafte Anstrengung, diese Versart an Hand der klassischen Metrik zu untersuchen, in ihr möglichst eine Regelmäßigkeit festzustellen oder hineinzuspekulieren.

Benoist-Hanappier sieht den Unterschied der „freien Rhythmen" von den feststehenden Versmaßen darin, daß jene eine beliebige Anzahl von Takten in jedem Verse aufweisen können. Trotz dieser Beliebigkeit der Taktzahl sollen nach Hanappier die einzelnen Takte untereinander gleich sein. Er sagt: „Auf den Rhythmus aber — er mag beschaffen sein, wie er will —, auf die Taktgleichheit muß bei freien Versen mit überaus gewissenhafter Sorgfalt geachtet werden. Unter dieser Bedingung werden sie erst zu Versen, dürfen Verse heißen. Von dem Standpunkte aus erscheinen sie somit weniger frei als die übrigen Versarten. Bei letzteren ist nämlich auf genaues Einhalten der Taktdauer nicht so ängstlich Rücksicht von Nöten, weil ja dort der regelmäßige Wechsel von Hebung und Senkung oder wenigstens das bestimmte Zahlenverhältnis zwischen Hebungen und Senkungen schon an und für sich hinreicht, den rhythmischen Eindruck zu erwecken. Anders steht es mit den freien Rhythmen: hier ist man auf die Taktdauer allein angewiesen"[2]).

Benoist-Hanappier geht nun einfach daran, die Taktgleichheit oder gleiche Taktdauer trotz verschiedener Silbenzahl zu konstruieren, indem er jedem Takt durch „taktischen Vortrag" die gleiche Zeitdauer beimißt. Somit ist für ihn das Wesen der freien Rhythmen die gleiche Zeitdauer der einzelnen Takte innerhalb eines Verses bei beliebiger Taktzahl.

Während Benoist-Hanappier den einzelnen Vers auf seine Takte und Anzahl der Hebungen hin untersucht, geht R. M. Meyer bei seiner Untersuchung der freien Rhythmen von der Versgruppe aus. „Mögen also", sagt er mit Heusler, „innerhalb einer Versgruppe die Zeilen verschiedener Taktzahl sich noch so bunt mischen (wie etwa im mittelhochdeutschen Minnesang) — das Planlose, „Freie" hört auf, sobald die nämlich bunte Mischung in einer zweiten und dritten Versgruppe

---

[2]) Benoist-Hanappier: Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik, Diss. Halle 1905, S. 11.

wiederholt wird“[3]). Meyer lehnt es ab, die freien Rhythmen vom einzelnen Vers aus zu untersuchen. Die metrische Einheit ist für ihn nicht der Vers, sondern die Periode. Die einzelne Strophe ist aber als solche nicht sofort kenntlich, sie kann in bestimmten Fällen erst aus dem „Gedichtganzen“ erkannt werden. Für die einzelnen Perioden eines solchen Gedichts macht Meyer die Tendenz zur Regelmäßigkeit geltend. Er sieht das Wesen der freien Rhythmen nicht wie Benoist-Hanappier in der Taktgleichheit der Verse, sondern in der Gleichheit der Periode. „Es kann“, führt er aus, „taktmäßig eingeteilte Stücke geben, die keine freien Rhythmen sind, und es kann (wie noch auszuführen) freie Rhythmen ohne Taktgleichheit geben“[4]). Meyer kann freie Rhythmen nur da anerkennen, wo ein strophischer Gesamtbau vorhanden ist. Seine These führt er im einzelnen an Goethes Gedichten — leider nur an diesen — aus, indem er hier bis ins kleinste einen Strophenbau herauszustellen versucht. Meyer findet diese strophische Gliederung z. B. in „Wanderers Sturmlied“, im „Gesang der Geister über den Wassern“ oder im „Göttlichen“. Dagegen muß er Gedichte wie „Mahomets Gesang“, „Adler und Taube“ oder „Prometheus“ als rhythmische Prosa bezeichnen.

Ernst Elster hat in seiner Abhandlung: „Das Vorbild der freien Rhythmen Heinrich Heines“[5]) das Wesen der freien Rhythmen indirekt angedeutet. Bei einem Vergleich des gereifteren mit dem noch nicht zur Reife gelangten Heine hinsichtlich der Entwicklung seiner Verskunst führt Elster, indem er dabei an die „Nordseebilder“ denkt, folgendes aus: „Wie mächtig strömt dagegen jetzt der Klang seiner Rede! Wie hat er es gelernt, die zugrundegelegten Muster des Verses zu überwinden und in der Wellenbewegung der Worte ausschließlich die Wellenbewegung der Seele rein und ausdrucksvoll wiederzugeben! Von Bindungen kann sich der Vers nie frei machen; das hat Heine so klar wie einer erkannt. Aber diese Bindungen dürfen nicht ausgehen vom Zwang der vorgeschriebenen Gliederungsmuster des Verses, sondern einzig und allein vom Zwang des gefühlsbetonten innerlichsten Lebens der Seele. Nun konnte er nicht im Zweifel darüber sein, was ihm die freien Rhythmen in dieser Hinsicht boten. Hier waren die äußeren Hemmnisse des Verses fast ganz beseitigt, die Überwindung

---

[3]) R. M. Meyer: Das Gesetz der freien Rhythmen, in „Euphorion“, Bd. 18, S. 275.

[4]) Meyer: S. 276.

[5]) Ernst Elster: Das Vorbild der freien Rhythmen Heinrich Heines, in „Euphorion“, Bd. 25, S. 63—86.

der Gliederungsmuster, nach der seine Kunst hindrängte, war hier in höherem Maße gesichert“[6]).

In jüngster Vergangenheit hat Fritz Strich in seinem Buch „Deutsche Klassik und Romantik“[7]) das Problem des Rhythmus richtig gesehen und angedeutet. Fritz Strich, der, wie uns scheint, eine starke Anregung von der Philosophie Ludwig Klages' empfangen hat, stellt die Behauptung, daß nur der klassische Dichtstil notwendig rhythmisch sei, in Frage und läßt sie nur dann gelten, wenn man unter Rhythmus „Zeitmessung“ versteht. Dieser Begriff Zeitmessung macht „stutzig“, sagt Strich; denn die Zeit besitzt kein Maß. „Maß ist Wiederholung, und die Zeit ist nur unendliche Verwandlung. Maß ist die Dauer eines abgeschlossenen und vollendeten Stabes. Die Zeit aber ist das unendliche Wachstum einer unendlichen Melodie. Das Maß offenbart sich in der Zahl. Aber die unendliche Einheit der Zeit ist nicht zu zerlegen und zu zählen. Es gibt hier keine gleiche Größen“[8]).

Der klassisch-griechischen Rhythmik, die die Zeit aufhebt, stellt Strich die mit und in der Zeit fließende romantische Rhythmik gegenüber. Jene trägt plastischen, diese malerisch-musikalischen Charakter. Über den freien Rhythmus läßt sich Strich folgendermaßen vernehmen: „Dieser Rhythmus macht der deutschen Metrik noch heute die größte Schwierigkeit. Wie soll er gemessen werden, wo ist sein Maß? Man hat manchen Vorschlag gemacht, von denen aber keiner sich als haltbar erwies. Der Grund ist: daß die Frage schon falsch ist und also jede Antwort auch. Es ist so aussichtslos wie sinnlos, hier überhaupt nach einem Maß zu fragen. Denn das Wesen dieses Rhythmus ist, daß er ungemessen, maßlos und unmeßbar ist. Dies allein machte ihn ja zum Rhythmus des Sturms und Drangs. Befreiung von der Herrschaft jeglichen Maßes war die Losung des Menschen damals. Denn das Maß war Feind und Fessel jenes schöpferischen Geistes, der keine Wiederholung will. Darum zerbrach der Mensch die Gesetze der Ästhetik wie der Ethik, und auch sein Gott war nicht der Gott des Gesetzes mehr. Er lebte die gesetzlose Zeit, und diese machte den freien Rhythmus seiner Rede aus ... Die Wahrheit ist, daß der freie Rhythmus ohne irgendwelche Wiederholung, irgendwelches Maß nur der Ausdruck der schöpferischen und unendlichen Zeit ist. Dies erst macht

---

[6]) Elster: S. 77.

[7]) Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik, München 1928.

[8]) Strich: S. 217.

ihn zum Gegensatz des klassischen Rhythmus, welcher Zeitmessung und damit Zeitvernichtung ist“[9]).

3. Vom Wesen des freien Rhythmus.

Wie sehr wir auch geneigt sind, den Ausführungen Strichs beizustimmen, müssen wir doch ein Mißverständnis abwehren, das sich allzu leicht in Strichs Bestimmung des Rhythmus einschleichen könnte: nämlich die Meinung, Rhythmus sei gleichbedeutend mit Gesetzlosigkeit. Die Abwehr dieser Ansicht führt zugleich zur Beantwortung der noch offen gelassenen Frage, worin denn das Gesetz des Rhythmus und damit auch des freien Rhythmus bestehe. Von vornherein ausgeschlossen ist hier jedes von der Willkür des Geistes aufgestellte Gesetz. Rhythmische Bewegung erhält ihr Gesetz nicht von außen her aufgezwungen, sondern sie ist gebunden an den auf- und abwogenden Strom des Lebens. „Der Kosmos lebt, und alles Leben ist polarisiert nach Seele (Psychae) und Leib (Soma). Wo immer lebendiger Leib, da ist auch Seele; wo immer Seele, da ist auch lebendiger Leib. Die Seele ist der Sinn des Leibes, das Bild des Leibes die Erscheinung der Seele. Was immer erscheint, das hat einen Sinn; und jeder Sinn offenbart sich, indem er erscheint. Der Sinn wird erlebt innerlich, die Erscheinung äußerlich. Jener muß Bild werden, wenn er sich mitteilen soll, und das Bild muß wieder innerlich werden, damit es wirke. Das sind, ohne Gleichnis gesprochen, die Pole der Wirklichkeit“[10]).

Die ursprüngliche, d. h. rhythmische Bewegung ist keineswegs ungehemmt oder gesetzlos, wie man wähnen könnte. Frei und gelöst ist sie insofern, als sie sich nicht „richtet“ nach „Regel“ oder „Maß“. Um so tiefer aber ist sie gebunden als Ausdruck der von innen nach außen drängenden Seele.

Würde jemand die Frage stellen, was sich im „freien Rhythmus“ befreie und wovon es sich befreie, so dürfte nach allem, was oben schon gesagt wurde, die Antwort nicht fehlzugreifen sein: zur Befreiung gelangt die in den Ketten des Bewußtseins schwingende Seele und befreit wird sie von dem messenden und begrenzenden Prinzip des Geistes. Nur durch den Tod des „Ichs“ führt der Weg zum Leben. Die Sprache kann hierfür als sinnfälliger Beweis dienen. Nach einem tiefgreifenden Erlebnis wird uns die Mitteilung „ich habe etwas er-

[9]) Strich: S. 227/28.

[10]) Klages: Vom kosmogonischen Eros, Jena 1926, S. 63.

lebt“ viel zu blaß und leer erscheinen; statt dessen würden wir wohl sagen „mich hat's gepackt!“ oder „ich bin überwältigt!“ Von einem Trunkenen oder Berauschten sagt man auch: er ist „außer sich“, nicht mehr „bei sich“ oder er kommt wieder „zu sich“ im Zustand der Ernüchterung.

Unser Ichbewußtsein kann auf verschiedene Art überwältigt werden, einmal durch den Lebensstrom der Welt, dann aber auch durch die siegende Gewalt eines Triebes. Wird im ersten Fall der Mensch völlig befreit von den Schranken des Selbst und des Eigenwesens, wird er hier hineingezogen in den lebendigen Strom der elementaren Welt, so bleibt im zweiten Fall die Schranke des Sonderwesens bestehen: „Im Triebe entkräftet den Geist das Übergewicht des Eigenlebens; in der Ekstase entkräftet ihn, ob auch durch jenes vermittelt, die Lebensgewalt der Welt. Der Trieb bekundet das animale, die Ekstase offenbart das elementare Leben. Jener zeigt sich uns durch die Heftigkeit der ergreifenden Wallung an, diese durch die Tiefe“[11]).

Zum Schlusse sei in diesem Zusammenhang noch eine Frage gestreift, die sich vielleicht noch erheben könnte: nämlich die Frage nach dem Unterschied der freien Rhythmen von der gewöhnlichen Prosa. Daß ein Unterschied zwischen der Prosa und den freien Rhythmen besteht, leuchtet ohne weiteres ein. Aber wie ist dieser Unterschied zu fassen? Wir können uns das am besten verdeutlichen, wenn wir vom einfachen Satz ausgehen. Das Urteil: „Der Tisch ist rund“, ist eine bloße Feststellung. Je sachlicher ein solches Urteil ist, je weniger bedarf der Urteilende des lebendigen Rhythmus der Sprache, um dieses Urteil kenntlich zu machen. Je sachlicher jemand redet, desto mehr wird er auf den impulsiven Schwung der Sprache verzichten.

Ganz anders aber gestaltet sich der sprachliche Ablauf, wenn die Sprache nicht eine bloße Mitteilung von etwas Feststehendem oder Tatsächlichem ist, sondern wenn sie Ausdruck wird für eine seelische Bewegung. Im ersteren Fall ist sie auf etwas der Zeit Enthobenes gerichtet, im letzteren dagegen entfaltet sie sich schöpferisch in der Zeit. Die aus seelischen Impulsen geborene Sprache erreicht im Ablauf der Perioden und im Wechsel der Betonungsstärken jenes Ebenmaß der Verteilung, das durch keine äußere Regel erreicht werden kann und das unablässige Strömen der Sprache offenbart.

Die allgemein gebrauchte, zum Zwecke einer sachlichen Mitteilung angewandte Sprache ist vollkommen indifferent gegenüber

---

[11]) Klages: Vom kosmogonischen Eros, S. 66/67.

dem strömenden Fluß der Zeit. Dagegen wird jene von der Gewalt des Rhythmus geleitete Sprache erst zum Offenbarer der Wirklichkeit. Sie ist der unmittelbare Ausdruck des sich ewig wandelnden, im Strom der Zeit pulsierenden Lebens.

II. Die freien Rhythmen Nietzsches.

1. Nietzsche und sein Werk.

Nietzsches Werk hat wie kaum ein anderes das Schicksal erfahren müssen, durch sogenannte „Schlagworte" Verbreitung zu finden. Die beiden schlimmsten dieser Art sind „Übermensch" und „Wille zur Macht". Die meisten, die diese Schlagworte im Munde führen, wissen nicht einmal, daß hiermit nur eine Seite von Nietzsches Wesen charakterisiert ist; sie nennen ihn den größten Hasser und Feind des Christentums, ohne zu wissen, daß Nietzsche Luther zeit seines Lebens aufs höchste geschätzt hat. Und wer vermag es zu sagen, ob nicht gerade sein Kampf gegen das damalige allzu selbstgefällige Christentum aus echten christlichen Antrieben genährt worden ist?

Lange hat der Kampf um Nietzsches Bedeutung getobt und ist heute noch nicht abgeschlossen. Für eine sogenannte „Geschichte der Philosophie" oder für eine größere systematische Darstellung scheint Nietzsches Werk gänzlich ungeeignet zu sein. Wer würde es auch wagen, aus der unendlichen Fülle seiner Gedanken ein System herauszukonstruieren? Diese Schwierigkeit hat zur Folge gehabt, daß man die Bedeutung Nietzsches zuerst von der künstlerischen Seite aus zu erschließen versuchte. In dieser Hinsicht ist viel über Nietzsche geschrieben worden. So hat man in ihm den großen Sprachschöpfer oder auch den Romantiker hervorgehoben. Seine philosophische Bedeutung, die man meist negativ zu werten geneigt war, bekam in neuester Zeit eine wesentlich positivere Wertung durch Ludwig Klages[12]), der in Nietzsche den großen Psychologen ans Licht rückte.

2. Sprache und Stil.

Was uns beim Lesen seiner Werke so besonders gefangen nimmt, ist einmal die gewaltige Kraft seiner Sprache, die all seine Schriften durchpulst, die uns niemals zu einem abstrakten, vom Pulsschlag des Lebens gelösten Denken verführt. Beim Lesen Nietzsches fühlen wir uns auf schwankendem Schiff einem reißenden Strom preisgegeben, der uns mit sich fortreißt, an Klippen und Abgründen vorbei. Nietz-

[12]) Klages: Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches, Leipzig 1926.

sches Sprache entbehrt des Starren, des Seinscharakters, sie ist ungeheuer lebendig und variabel und durchzieht in großer Einheitlichkeit alle seine Schriften. Die Werke der Frühzeit sind zwar noch etwas ausladend und teilweise von lehrhafter Breite; dann aber bekommt sein Stil mehr und mehr rhetorischen Charakter. Haß und Zorn wechseln miteinander ab. Selbst der an die Bibel gemahnende Sprachcharakter des Zarathustra zeigt den eigentümlichen Tonfall Nietzsches: ein immer wieder neues Ansetzen und nie Endenwollen, häufige Anwendung von Synkope und Plural, ferner eine bildersprühende Gleichnissprache.

Nietzsche wußte, daß der unmittelbare Ausdruck des Menschen nicht die Sprache ist, sondern die Gebärde. Jeder sprachlichen Mitteilung geht ursprünglich die Gebärde voraus. Darin liegt gerade die Schwierigkeit des Schreibstils im Unterschied vom Sprechstil, daß er der unmittelbaren Ausdrucksmittel, wie Gebärden, Akzente, Töne, Blicke entbehrt; deshalb verlangt er Ersatzmittel für die Ausdrucksarten des Redenden. Hierin liegt die große Bedeutung Nietzsches, daß er die Möglichkeiten der Sprache erkannte und ans Licht hob. Er wußte wie kein anderer, daß man das Wesen der Sprache verkennt, wenn man sie nur als Gefäß für zu übermittelnde Begriffsinhalte faßt. Das Elementarste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern der Rhythmus. Das Geheimnis der Sprache liegt nicht in erster Linie im „Was“ des Wortinhalts, sondern im „Wie“ der Wortfolge. „Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen wird. — Kurz, die Musik hinter den Worten, die Leidenschaft hinter der Musik, die Person hinter dieser Leidenschaft: alles das also, was nicht geschrieben werden kann. Deshalb ist es nichts mit Schriftstellerei“[13]).

Es ist das Geheimnis der Wortfolge, wodurch sich die Sprache eines echten Dichters von der eines bloßen Versemachers oder Schriftstellers unterscheidet. Je reiner und unverfälschter der Ausdruck des Stils ist, umso lebendiger ist sein Widerhall in der Seele des Empfangenden. Da ein Kunstwerk, und damit auch ein sprachliches Kunstwerk, niemals ohne Zuhilfenahme des geistigen Aktes entstehen kann, so liegt gerade für den Künstler das Kriterium seiner Echtheit in der Fähigkeit, lebendigen Rhythmus und geistigen Akt trotz ihrer Feindschaft in Einklang zu bringen. Je weniger ein Kunstwerk den Ein-

[13]) Nietzsches Werke, Bd. XII, S. 334.

druck einer „Leistung" macht, je elementarer wird seine Wirkung sein. Wir sprechen ja auch von einem weniger lebendig anmutenden Gebilde, es sei „gemacht", womit wir doch offenbar andeuten wollen, daß hier dem geistigen Akt das befruchtende innere Leben gefehlt hat. Es ist vielleicht der tiefste Sinn jedes echten Kunstwerks, den Zwiespalt von Geist und Leben miteinander auszusöhnen, ja, im Akt der künstlerischen Zeugung wird jene Urstufe des Menschen wiederhergestellt, in der der Wille ganz in Gefolgschaft des Lebens stand. Von hier aus erscheint es nicht als unrichtig, wenn Novalis das Genie als den ursprünglichen Zustand des Menschen bezeichnet.

Auf der Echtheit des Ausdrucks beruht jede große Kunst. Je zwingender und überzeugender, je echter ist der Stil: „Die Größe eines Künstlers bemißt sich nicht nach den ‚schönen Gefühlen', die er erregt: das mögen die Weiblein glauben. Sondern nach dem Grade, in dem er sich dem großen Stil nähert, in dem er fähig ist des großen Stils. Dieser Stil hat das mit der großen Leidenschaft gemein, daß er verschmäht, zu gefallen; daß er vergißt, zu überreden; daß er befiehlt: . . ."[14]).

In der Unechtheit des Ausdrucks sieht Nietzsche den Hauptgrund der Stilverderbnis: „Mehr Empfindung für eine Sache zeigen wollen, als man wirklich hat, verdirbt den Stil in der Sprache und in allen Künsten"[15]).

Nietzsche verlangt in einem kleinen Fragment „Zur Lehre vom Stil" als Erstes einen „lebendigen" Stil. Damit aber diese Lebendigkeit erreicht werden kann, muß jeder Schreibbewegung notwendigerweise eine Sprechbewegung vorausgehen. Nicht das ist der Sinn des Stils, daß er bloße Gedanken übermittelt, sondern daß er die Gedanken verlebendigt und einverleibt: „Je abstrakter die Wahrheit ist, die man lehren will, umso mehr muß man erst die Sinne zu ihr verführen"[16]). Immer wieder betont Nietzsche die Gebärde als die ursprüngliche Form der Mitteilung. Das zeigt die lebendige Grundlage seines Denkens. Er sieht im Stil geradezu den Ausdruck des Beweises dafür, ob man seine Gedanken nicht nur denkt, sondern sie auch glaubt und empfindet: „Der Reichtum an Leben verräth sich durch Reichtum an Gebärden. Man muß alles, Länge und Kürze der

---

[14]) Nietzsches Werke, Bd. XVI, S. 259.

[15]) Nietzsches Werke, Bd. III, S. 270.

[16]) Nietzsches Werke, Bd. XII, S. 334.

Sätze, die Interpunktionen, die Wahl der Worte, die Pausen, die Reihenfolge der Argumente — als Gebärden empfinden lernen“[17]).

Diese Äußerungen Nietzsches offenbaren den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem „Was“ und dem „Wie“ des Sprechens, zwischen der bloßen Mitteilung von Begriffen und dem hinter allen Begriffen liegenden lebendigen Gehalt der Wortbedeutungen. Ein und dasselbe Urteil kann in den verschiedensten Sprachen, folglich auch mit den verschiedensten Lauten wiedergegeben werden; es kann im Munde des einen leer und trocken klingen, während es im Munde des anderen zu überreden und zu packen vermag. Das gilt nicht nur vom Sprechen, sondern auch vom schriftlich niedergelegten Satz. Das Ursprüngliche, das, was allen Begriffen zugrunde liegt, ist die Wortbedeutung oder, wie Nietzsche sagt, die Gebärde des Wortes.

Ohne einen Begriff zu haben, vermag das Kind jahrelang seine Muttersprache zu gebrauchen und zu verstehen. Es vermag unmittelbar aus der zornigen Miene und Gebärde des Vaters deren Bedeutungsinhalt zu erschließen ohne die Kenntnis des Begriffes Zorn. Der Begriff läßt sich ein für allemal festlegen; die Wortbedeutung hingegen ist, da sie stets nur erlebt werden kann, wie alles Leben der Wandlung anheim gegeben. Ein sinnfälliges Beispiel dafür bietet etwa das Wort „Weib“. Obwohl der Begriff dieses Wortes der gleiche geblieben ist, hat sich sein Bedeutungsgehalt gewandelt und ist, verglichen mit der Zeit des Mittelalters, einer merklichen Verflachung anheimgefallen.

Nietzsche empfand die Gebärde oder, wie er einmal sagt, den „Geruch“ der Worte sehr stark. Er wußte aber auch, daß der lebendige Gehalt der Worte nur dann zum Ausdruck gelangen kann, wenn Sprech- und Schreibbewegung geleitet sind von Bewegungsimpulsen; hierin liegt das Wesen von Nietzsches Sprache, die, wie keine andere, aus Bewegungsantrieben quillt.

Wenn Nietzsche seinen „früheren Stil“[18]) als verhüllt, geheimnisvoll, wunderbar, von ahnungsvollen Stimmungen durchwaltet, charakterisiert, mag er wohl an die „Geburt der Tragödie“ denken. Für den Höhepunkt seiner sprachlichen Gestaltung hielt er jedoch den Stil des „Zarathustra“; ihn hat er bei der kühnen und selbstbewußten Charakteristik seines eigenen Stils vor Augen: „Ich sage zugleich noch ein allgemeines Wort über meine Kunst des Stils. Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das Tempo

[17]) Nietzsches Werke, Bd. XII, S. 334.
[18]) Nietzsches Werke, Bd. XI, S. 378.

dieser Zeichen, mitzutheilen — das ist der Sinn jedes Stils; und in Anbetracht, daß die Vielheit innerer Zustände bei mir außerordentlich ist, giebt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils — die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat. Gut ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mittheilt, der sich über die Zeichen, über das Tempo der Zeichen, über die Gebärden — alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde — nicht vergreift. Mein Instinkt ist hier unfehlbar. — Guter Stil an sich — eine reine Thorheit, bloßer „Idealismus", etwa, wie das „Schöne an sich", wie das „Gute an sich", wie das „Ding an sich" ...." Immer noch vorausgesetzt, daß es Ohren giebt — daß es Solche giebt, die eines gleichen Pathos fähig und würdig sind, daß die nicht fehlen, denen man sich mittheilen darf. — Mein Zarathustra zum Beispiel sucht einstweilen nach Solchen — ach! er wird noch lange zu suchen haben! — Man muß dessen werth sein, ihn zu hören .... Und bis dahin wird es Niemanden geben, der die Kunst, die hier verschwendet worden ist, begreift: es hat nie Jemand mehr von neuen, von unerhörten, von wirklich erst dazu geschaffenen Kunstmitteln zu verschwenden gehabt. Daß dergleichen gerade in deutscher Sprache möglich war, blieb zu beweisen: ich selbst hätte es vorher am härtesten abgelehnt. Man weiß vor mir nicht, was man mit der deutschen Sprache kann, — was man überhaupt mit der Sprache kann. Die Kunst des großen Rhythmus, der große Stil der Periodik, zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher Leidenschaft, ist erst von mir entdeckt; mit einem Dithyrambus wie dem letzten des dritten Zarathustra, „die sieben Siegel" überschrieben, flog ich tausend Meilen über das hinaus, was bisher Poesie hieß"[19]).

3. Die Zwiespältigkeit seines Wesens.

Was uns an Nietzsche am stärksten ergreift, ist der unmittelbare Ausdruck seines Ringens und Kämpfens mit der Zeit und noch weit mehr mit sich selbst. Daß Nietzsche an dem satten, selbstgefälligen Leben seiner Zeit gelitten hat, ist richtig. Als ungerechtfertigt muß es aber gelten, wollte man die Wurzel seines Schaffens aus eben diesem Leiden am Zeitgeist oder gar aus seinem körperlichen Leiden erklären. Nietzsche hat unter dem Kampf mit sich selbst weit mehr gelitten. In ihm lag die lebenbejahende Seite seines Wesens mit der lebenverneinenden im schärfsten Kampf. Dieser grauenhafte, immer

[19]) Nietzsches Werke, Bd. XV, S. 55/56.

stärker werdende Zwiespalt seines Lebens drängte den einsam werdenden Nietzsche in den lebenfälschenden Zweifel hinein. Der in der „Geburt der Tragödie“ den Dichter und Künstler als die höchste Bejahung des Lebens Feiernde verfällt mehr und mehr der Skepsis an allem Dichtertum, das er als Krankheit und Dekadenz empfindet. Diese Doppelseitigkeit seines Wesens durchzieht alle seine Werke, abgesehen vielleicht von seinem Erstlingswerk, der „Geburt der Tragödie“, das wir für seine lebenbejahendste Schrift halten. Je einsamer er wurde, je bodenloser tat sich ihm der Abgrund auf, und je stärker wurde sein „Wille“, diesen Abgrund zu überwinden. Dieser Kampf trieb ihn dazu, das Leben mit dem „Willen zur Macht“ gleichzusetzen. Es gibt wohl kaum einen Dichter oder Denker, in dem der Kampf des Lebens mit Zweifel und Verneinung so getobt hat wie Nietzsche, der von sich selbst gesagt hat: „Nur der sich wandelt, bleibt mit mir verwandt“. Bald war er hingerissen von der Gewalt dionysischen Überschwangs, bald faßte ihn das Grauen grenzenloser Verzweiflung, und man hat das Gefühl, als sei er nur mit äußerster Anspannung dem Rande der letzten Verzweiflung entgangen.

Daß man vielfach gern den furchtbaren Kampf und die Verzweifelung Nietzsches aus seinem körperlichen Leiden herleiten möchte, ist verständlich, muß aber als völlig ungerechtfertigt gelten; schon in dem Knaben Nietzsche finden sich bei ungewöhnlich früher Reife und Ernsthaftigkeit Züge einer grenzenlosen Einsamkeit. Die Stimmung eines freudlosen, dumpfen und ruhelosen Umhergetriebenwerdens zeigt etwa das Gedicht „Verzweiflung“:

Von ferne tönt der Glockenschlag,
Die Nacht sie rauscht so dumpf daher.
Ich weiß nicht, was ich thuen mag:
Mein' Freud' ist aus, mein Herz ist schwer.

Die Stunden fliehn gespenstisch still,
Fern tönt der Welt Gewühl, Gebraus.
Ich weiß nicht, was ich thuen will.
Mein Herz ist schwer, mein Freud' ist aus.

So dumpf die Nacht, so schauervoll
Des Mondes bleiches Leichenlicht.
Ich weiß nicht, was ich thuen soll.
Wild rast der Sturm, ich hör' ihn nicht.

Ich hab' nicht Rast, ich hab' nicht Ruh,
Ich wandle stumm zum Strand hinaus,
Den Wogen zu, dem Grabe zu,
Mein Herz ist schwer, mein' Freud' ist aus.

Rastlos, ohne Heimat, schritt der Wanderer seinen Weg vorwärts an Klippen und Abgründen vorbei; immer einsamer wurde er, und niemand vernahm den in der Weite verhallenden Ruf:

O Lebens Mittag! Feierliche Zeit!
Oh Sommergarten!

Unruhig Glück im Stehn und Spähn und Warten: —
Der Freunde harr' ich, Tag und Nacht bereit.
Wo bleibt ihr, Freunde? Kommt! 's ist Zeit! 's ist Zeit!

Voll tiefster Begeisterung kam der musikbegabte Leipziger Student über Schopenhauer, sein erstes Erlebnis, zu Richard Wagner, bei dem er die Erfüllung seiner musikalischen Sehnsucht fand. Nichts hat Nietzsche sein ganzes Leben hindurch so geliebt wie Musik; schon der neunjährige Knabe erging sich in Kompositionsversuchen. Durch Wagner hindurch fand Nietzsche sein eigenes Wesen, und die Frucht dieses tiefgreifenden Erlebnisses ist sein großes Erstlingswerk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". Dieses mit höchstem Lobpreis auf Künstler- und Dichtertum gesungene Werk nannte sein Schöpfer selbst „ein Buch für Eingeweihte, für solche, die auf Musik getauft sind". Aber bald trat die Wagnerbegeisterung zurück. Am Herzen Nietzsches fraßen Skepsis und Zweifel, die verhängnisvolle Gedanken in ihm wach riefen. Ist nicht die Kunst Täuschung, Maske, Spiel? Braucht sie etwa das Netz ihrer unzähligen Fäden nur dazu, um die mühselige Gegenwart damit einzuspinnen? Diese immer stärker und störender werdenden Gedanken lassen ihn nicht mehr los, ja, sie durchpeitschen ihn so stark, daß aus dem Künstlerenthusiasten ein Hasser wird. Nicht die Kunst ist ihm jetzt das Höchste, sondern die Wissenschaft. Von den Dichtern sagt der ältere Nietzsche: „Sie beschwichtigen und heilen nur vorläufig, nur für den Augenblick; sie halten sogar die Menschen ab, an einer wirklichen Verbesserung ihrer Zustände zu arbeiten, indem sie gerade die Leidenschaft der Unbefriedigten, welche zur That drängen, aufheben und palliativisch entladen"[20]).

[20]) Nietzsches Werke, Bd. II, S. 159.

Der das Leben mit „Wille zur Macht“ identifizierende Nietzsche mußte notwendigerweise in jedem wahrhaften Dichter einen Verführer erblicken, der den zu bewußter Tat Drängenden hemmt. Er sah im Dichter den Verschleierer und Fälscher der Wirklichkeit und scheute sich nicht, ihn einen Lügner zu nennen: „Die wirklichen Gedanken gehen bei wirklichen Dichtern alle verschleiert einher, wie die Ägyptierinnen: nur das tiefe Auge des Gedankens blickt frei über den Schleier hinweg. — Dichter-Gedanken sind im Durchschnitt nicht so viel werth, als sie gelten: man bezahlt eben für den Schleier und die eigene Neugierde mit[21]).“ „Der Dichter sieht in dem Lügner seinen Milchbruder, dem er die Milch weggetrunken hat; so ist jener elend geblieben und hat es nicht einmal bis zum guten Gewissen gebracht“[22]). Nietzsche geht sogar so weit, dem Dichter selbständige Bedeutung abzusprechen und ihn als bloße „vox populi“ hinzustellen: „Der Dichter spricht die allgemeinen höheren Meinungen aus, welche ein Volk hat, er ist deren Mundstück und Flöte — aber er spricht sie, vermöge des Metrums und aller anderen künstlerischen Mittel so aus, daß das Volk sie wie etwas ganz Neues und Wunderhaftes nimmt und es vom Dichter allen Ernstes glaubt, er sei das Mundstück der Götter. Ja, in der Umwölkung des Schaffens vergißt der Dichter selber, wo er alle seine geistige Weisheit her hat — von Vater und Mutter, von Lehrern und Büchern aller Art, von der Straße und namentlich von den Priestern; ihn täuscht seine eigene Kunst, und er glaubt wirklich, in naiver Zeit, daß ein Gott durch ihn rede, daß er im Zustande einer religiösen Erleuchtung schaffe, — während er eben nur sagt, was er gelernt hat, Volks-Weisheit und Volks-Thorheit miteinander. Also: insofern der Dichter wirklich vox populi ist, gilt er als vox dei“[23]).

Wenn man Nietzsches theoretische Äußerungen über den Rhythmus und den Ursprung der Poesie liest, muß man an seinem Dichtertum zweifeln. Was er hier vorbringt, erscheint als unsinnig und widersinnig, wenn man dabei auf sein Leben und seine nicht wenigen dichterischen Schöpfungen blickt, die diese blasse und leere Theorie, daß der Ursprung des Rhythmus und der gebundenen Rede aus Gründen der „Nützlichkeit“ herzuleiten sei, in ein Nichts zerrinnen lassen: „Man hatte in jenen alten Zeiten, welche die Poesie in's Dasein riefen, doch die Nützlichkeit dabei im Auge und eine sehr große Nützlichkeit

---

[21]) Ebd. Bd. III, S. 255.

[22]) Nietzsches Werke, Bd. V, S. 195.

[23]) Nietzsches Werke, Bd. III, S. 96.

— damals, als man den Rhythmus in die Rede dringen ließ, jene Gewalt, die alle Atome des Satzes neu ordnet, die Worte wählen heißt und den Gedanken neu färbt und dunkler, fremder, ferner macht: freilich eine abergläubische Nützlichkeit! Es sollte vermöge des Rhythmus den Göttern ein menschliches Anliegen tiefer eingeprägt werden, nachdem man bemerkt hatte, daß der Mensch einen Vers besser im Gedächtnis behält als eine ungebundene Rede." Weiter heißt es: „Der Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, miteinzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Takte nach, — wahrscheinlich, so schloß man, auch die Seele der Götter! Man versuchte sie also durch den Rhythmus zu zwingen und eine Gewalt über sie auszuüben: man warf ihnen die Poesie wie eine magische Schlange um". Zum Schluß erklärt Nietzsche, alles überbietend: „Im Ganzen gesehen und gefragt: gab es für die alte abergläubische Art des Menschen überhaupt etwas Nützlicheres als den Rhythmus? Mit ihm konnte man alles: eine Arbeit magisch fördern; einen Gott nöthigen, zu erscheinen, nahe zu sein, zuzuhören; die Zukunft sich nach seinem Willen zurechtmachen; die eigene Seele von irgend einem Übermaße (der Angst, der Manie, des Mitleidens, der Rachsucht) entladen, und nicht nur die eigne Seele, sondern die des bösesten Dämons, — ohne den Vers war man nichts, durch den Vers war man beinahe ein Gott"[24]).

Es ist unbestreitbar, daß unter Nietzsches Gedichten Schöpfungen von echter dichterischer Eingebung enthalten sind. Uns genügt es, dies festzustellen, und wir möchten die Frage, ob Nietzsche in erster Linie ein Dichter gewesen sei, offen lassen. Eindeutig wird die Antwort wohl nie ausfallen. Wenn man Nietzsches Prosaschriften daraufhin ansieht, insbesondere den Höhepunkt seiner Prosa, den „Zarathustra", so möchte man geneigt sein, aus dem Sprachklang dieses von seinem Schöpfer am meisten geschätzten Werkes eher einen großen Prediger und Redegewaltigen als einen Dichter herauszuhören. Es gibt im „Zarathustra" zwei Stellen, wo von den Dichtern und von den Priestern die Rede ist. Ein Vergleich beider zeigt auf der einen Seite große Leichtigkeit, ja Abfälligkeit, mit der Zarathustra von den Dichtern spricht und mit der er ironisch in der dritten Person von sich behauptet: „Aber auch Zarathustra ist ein Dichter"[25]). Ganz anders dagegen klingt seine Stimme, wenn er von den Priestern redet: „Hier

[24]) Nietzsches Werke, Bd. V, S. 114—117.

[25]) Nietzsches Werke, Bd. VI, S. 187.

sind Priester: und wenn es auch meine Feinde sind, geht mir still an ihnen vorüber und mit schlafendem Schwerte! Auch unter ihnen sind Helden; viele von ihnen litten zu viel —: so wollen sie andere leiden machen ... mein Blut ist mit dem ihren verwandt; und ich will mein Blut noch in dem ihren geehrt wissen". „Und als sie vorübergegangen waren, fiel Zarathustra der Schmerz an; und nicht lange hatte er mit seinem Schmerze gerungen, da hub er also an zu reden: Es jammert mich dieser Priester. Sie gehen mir auch wider den Geschmack; aber das ist mir das Geringste, seit ich unter ihnen bin. Aber ich leide und litt mit ihnen: Gefangene sind es mir und Abgezeichnete. Der, welchen sie Erlöser nannten, schlug sie in Banden: —"[26]).

Daß der Abfassung des Zarathustra ein Bibelstudium vorherging, daß Nietzsche die an die Bibel gemahnende Sprache dieses Werks für seine beste und höchste Schöpfung hielt, die alle dichterische Sprachgewalt übertreffe, daß er Luther zeit seines Lebens verehrte, zeugt jedenfalls davon, wie stark Nietzsche mit dem Erbe der Eltern und der Heimat, dem Lande Luthers, Lessings und Fichtes sich verwachsen fühlte. Nietzsches Charakter trägt durchaus Züge eines nordischen Typus. Trotz und ungeheure Willenskraft lassen ihm selbst bei schwerster Zerrüttung des Körpers die Schaffenskraft nicht erlahmen. Sein Kampf und Haß als „Antichrist" galt weniger dem echten als einem entarteten Christentum und gewann in erster Linie die Zornesflamme beim Hinblick auf das satte, selbstgefällig-verharrende Leben seiner Zeit. Für Nietzsche bedeutete „Christ-sein" nie und nimmer ein Sein oder Zustand. Er sah im Christen den Kämpfer; er wollte kein Christentum äußerer, korrekter Form, die man hat wie einen Besitz; für ihn war das Christ-sein nur eine Möglichkeit, die man stets aufs neue wieder erkämpfen muß. Ist nicht das Leben Nietzsches ein großer Kampf?, Kampf mit den dunklen Mächten in ihm selbst und Kampf mit den kulturlosen, im Sein verharrenden Menschen seiner Zeit? Nietzsche fand nicht die Menschen, die diesen Weg des Kampfes mit ihm gehen wollten und konnten. Einsam blieb er, und der immer einsamer Werdende sandte vergeblich seinen Ruf „aus hohen Bergen" hinab in die Welt.

4. Nietzsche und die Romantik.

Karl Joël hat in seinem Buch „Nietzsche und die Romantik"[27]) den interessanten Versuch gemacht, Nietzsche mit der Romantik zu ver-

[26]) Nietzsches Werke, Bd. VI, S. 131.

[27]) Karl Joël: Nietzsche und die Romantik, Jena 1923.

gleichen. Zu seiner Äußerung, Nietzsche sei die vielleicht „romantischste Seele aller Zeiten" und seinem Urteil, Nietzsche sei größer als die Romantiker, sei hier einiges bemerkt. Joël sagt: „Es gibt Seelen von größter Spannung, Seelen, die eines ungeheuren Aufschwungs und eines ungeheuren Niedergangs der Empfindung fähig und bedürftig sind, die nur atmen in einem riesenhohen Wellengang von Lust und Leid — das nenne ich eine romantische Seele und vielleicht war Nietzsche die romantischste Seele aller Zeiten"[28]). „Es ist in all den großen romantischen Seelen, zu denen ich Nietzsche zähle, derselbe hohe Wellengang der Leidenschaft mit ihrem Auf und Ab von Lust und Leid, mit ihrer Folge vom Ja zum Nein, vom Nein zum Ja. Hier aber ist es der größere Moment und die höhere Aufgabe und die kraftvollere Leistung, den Moment des Aufschwungs herauszuarbeiten, die Wiederaufrichtung der Seele und ihrer Zeit vom Nein zum Ja, die Erhebung über das Leid — und darum ist Nietzsche größer als die, die man Romantiker nennt. Er kommt brutal wie jeder Anfang, grell wie das Licht, das in der Nacht entzündet wird, gewaltig wie der Sturm, der die Welle hebt. Er peitscht die Seele empor"[29]).

Bei der Ungenauigkeit und Vieldeutigkeit, die dem Begriff „Romantik" anhaftet, ist es sehr schwer, einen Vergleich zwischen Nietzsche und der unter dem Namen Romantik bekannten Zeitepoche unserer Dichtung anzustellen. Ohne Zweifel hat Nietzsche viele Züge mit der Romantik gemeinsam; etwa die im Rhythmus des Auf und Ab dahinflutende, alles Seinscharakters entbehrende Sprache, den aphoristischen Stil oder die sein ganzes Leben hindurch anhaltende Vorliebe für die Musik, die besonders in seinem großen Erstlingswerk und in vielen seiner Gedichte Ausdruck fand. Aber neben dieser lebenbejahenden Seite Nietzsches darf nicht jene andere, weit stärkere vergessen werden, die in Kunst und Poesie eine Krankheitserscheinung sieht, die es zu überwinden gilt. Der Romantiker sah und fand in der Dichtung den Weg zur Wirklichkeit, Nietzsche verhöhnte im Dichter den Fälscher und Leugner der Wirklichkeit und warf ihm vor, seine Gedanken von den Priestern gestohlen zu haben. Der Romantiker fand den Zugang zum Leben durch gläubige Hingabe und Versenkung in den unendlichen Strom der Bildwirklichkeit. Selbst Krankheit und Leid bedeuteten ihm etwas Heiliges, Gottgeschenktes. Indem er sich mit seinem Leid oder mit seiner Freude restlos an-

---

[28]) Karl Joël: Nietzsche und die Romantik, S. 72.

[29]) Vgl. Joël: S. 73.

füllte, fand er Erlösung. Nietzsche sah in Leid und Krankheit etwas, das überwunden werden muß; nicht durch völlige Hingabe an das Leid suchte und fand er Erlösung, sondern durch äußerste Aktivität des Willens. Diese bis zum höchsten Gipfel getriebene Anspannung, die ihre größte Entfaltung im „Übermenschen" und im „Willen zur Macht" erhielt und auf Grund deren Joël glaubt, Nietzsche über die Romantik stellen zu müssen, ist gerade, unserer Meinung nach, so unromantisch, wie nur möglich. Ein Versuch, durch die Intensität des Willens das Leben, und sei es auch mit seelischem oder körperlichem Leid umfangenes Leben, zu überwinden oder durch Anstrengung des Willens zum „Leben" hinzukommen, lag der Romantik völlig fern. Ihre Dichtung war Leben, und ihr Leben war Dichtung. Wie hätten sie nur darauf kommen sollen, ihr Leben zu überwinden oder sich darüber zu erheben? Nietzsches Wesen entbehrt dieser Eindeutigkeit. Seine Größe und sein Schicksal liegt darin, daß in ihm, wie vielleicht in keinem anderen Menschen, zwei Mächte sich aufs Tödlichste gehaßt und miteinander gerungen haben: die der Lebensbejahung und die der Lebensverneinung. Fast auf jeder Seite seiner Werke läßt sich dieser Zwiespalt aufzeigen. An seiner Stellung zum Dichter haben wir bereits eine Anschauung davon bekommen. Doch sehen wir einmal von der Zwiespältigkeit und dem Selbstwiderspruch Nietzsches ab und fragen wir uns, worin sich der lebenbejahende oder, wenn man will, der Romantiker Nietzsche, von der eigentlichen Romantik unterscheidet und was er mit ihr gemeinsam hat. Die Beantwortung dieser Frage führt uns auf den Begriff des „Dionysischen", der für Nietzsche eine entscheidende Rolle gespielt hat; hielt er sich doch für den letzten Jünger des Dionysos.

5. Dionysos.

Was Nietzsche mit dem Dionysischen gemeint und weshalb er sich gerade auf den Namen des Gottes Dionysos getauft hat, läßt sich am besten aus seiner Lebenshaltung erschließen. Woran er am meisten litt sein ganzes Leben hindurch, ist vor allem eine Überhelle der Bewußtheit und das damit verbundene Gefühl einer grauenhaften Isoliertheit und Abgetrenntheit von Mensch und All. Aus dieser Überwachheit seines Geistes zog den einsamen Nietzsche in die Allverbundenheit der strömenden Welt die romantische oder musikalische Seite seines Wesens. Den an Wissenschaft und Erkenntnis Zweifelnden drängten die lebenbejahenden Mächte in ihm aus der Welt des zweckhaften Wollens in die Welt des „pathischen Müssens", aus der

Welt der Dinge in die ewig wandelbare Welt der Bilder. Nietzsche bezeichnete sein unvergleichliches, mit vollster Hingabe geschriebenes Erstlingswerk „als Buch für Eingeweihte, als „Musik“ für Solche, die auf Musik getauft sind“[30]). Im dionysischen Rausch fühlte er „alle die starren, feindlichen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder „freche Mode“ zwischen den Menschen festgesetzt haben“[31]), zerbrechen. „Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen“[32]). Das Subjekt versinkt in völliger Selbstvergessenheit: „Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen“[33]). „Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Äußerung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur. Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nöthig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde. Sodann wachsen die anderen symbolischen Kräfte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie plötzlich ungestüm. Um diese Gesammtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen, muß der Mensch bereits auf jener Höhe der Selbstentäußerung angelangt sein, die in jenen Kräften sich symbolisch aussprechen will; der dithyrambische Dionysosdiener wird somit nur von seines Gleichen verstanden![34])“

Dem allerlösenden, im Rausch völliger Selbstvergessenheit erlebbaren Gott Dionysos stellt Nietzsche den Traumgott Apollo gegenüber; jener ist das Symbol der unbildlichen Kunst der Musik, dieser symbolisiert die Kunst des Bildners. Im „schönen Schein“ der Traumwelt erfährt der bildende Künstler seine Welt, aus ihr deutet er sich das Leben. Der Grieche, der die Unzulänglichkeiten und Schrecknisse der Welt kannte, meint Nietzsche, mußte die glänzenden Traumgestalten

---

[30]) Nietzsches Werke, Bd. I, S. 5.
[31]) Nietzsches Werke, Bd. I, S. 24.
[32]) Nietzsches Werke, Bd. I, S. 24.
[33]) Nietzsches Werke, Bd. I, S. 24.
[34]) Nietzsches Werke, Bd. I, S. 28/29.

der Olympier vor sich hinstellen, um überhaupt leben zu können. Aber nicht nur angenehme und freundliche Bilder gewährt der Traum, auch ernste und traurige Bilder werden im Traum erlitten. Trotz der Wirklichkeit dieser Bilder, glaubt Nietzsche, bleibt doch die Empfindung des Scheins zurück, und im Bilde des Apollo darf nicht fehlen: „jene maaßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes“[35]). — Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Nietzsche hier nicht den alten, ursprünglich als Lichtgott verehrten Apollo beschreibt, sondern schon eine spätere vergeistigte Umwandlung dieses Gottes. — Demgegenüber hält sich der dionysisch Begabte nicht an Maß und Besonnenheit. Er ist eins geworden mit dem All, aus ihm strömen die Bilder der beseelten Welt; diese sind nicht in Ruhe, sondern in dauernder Umwandlung. Nietzsche fühlt die dionysischen Kräfte aus der Natur hervorbrechen wie eine rauschvolle Wirklichkeit, die das Ichbewußtsein des Menschen zerbricht, die ihn untertauchen läßt und in mystischer Umfassung erlöst. Was Nietzsche über einen solchen dionysisch begabten Dichter und Künstler äußert, gehört zum Tiefsten, was überhaupt je über echte Dichtung ausgesagt wurde: „Der lyrische Genius fühlt aus dem mystischen Selbstentäusserungs- und Einheitszustande eine Bilder- und Gleichniswelt hervorwachsen“[36]). „Nur soweit der Genius im Aktus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiß er etwas über das ewige Wesen der Kunst“[37]).

Dem später so hart über Dichter und Poesie Urteilenden bedeutet hier die Poesie noch Wahrheit und Zugang zur Wirklichkeit: „Die Sphäre der Poesie liegt nicht außerhalb der Welt, als eine phantastische Unmöglichkeit eines Dichterhirns; sie will das gerade Gegentheil sein, der ungeschminkte Ausdruck der Wahrheit, und muß eben deshalb den lügenhaften Aufputz jener vermeinten Wirklichkeit des Culturmenschen von sich werfen“[38]).

Was den vom dionysischen Rausch begnadeten Dichter zur Äußerung zwingt, ist die seinen ganzen Körper rhythmisch durchflutende Musik. Nietzsche sieht in der Musik den Urquell aller lyrischen Dichtung. Vor allem im Volkslied findet er diesen starken musikalischen Einschlag, wo „die fortwährend gebärende Melodie Bilderfunken um

---

[35]) Nietzsches Werke, Bd. I, S. 22.
[36]) Nietzsches Werke, Bd. I, S. 41.
[37]) Nietzsches Werke, Bd. I, S. 45.
[38]) Nietzsches Werke, Bd. I, S. 58.

sich aussprüht: die in ihrer Buntheit, ihrem jähen Wechsel, ja ihrem tollen Sichüberstürzen eine dem epischen Scheine und seinem ruhigen Fortströmen wildfremde Kraft offenbaren"[39]). „Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem; nichts Andres will uns die Strophenform des Volksliedes sagen"[40]).

Nietzsche verwendet das Dionysische, wie wir gesehen haben, auf die dunkle, niemals eindeutig zu erfassende Welt des Lebens. An dieser dionysischen Welt nun lassen sich zwei Züge unterscheiden, die als Wegweiser zur Aufhellung von Nietzsches Unterschied von der Romantik dienen können. Ludwig Klages bezeichnet jene beiden Seiten des Dionysischen als die Verschiedenheit der „haftenden Empfängnisbereitschaft" von der „schweifenden Zeugebrunst". Beiden gemeinsam sind die Zustände: „Schwangerschaft, gebärerisches Müssen, Schicksalabhängigkeit"[41]). Wenn auch die Romantiker beide Seiten des dionysischen Zustandes erlebten und in ihrer Dichtung zum Ausdruck kommen ließen, so doch im vorwiegenden Maße die erstere. Ihr Leben gleicht einem Hingegebensein, ihr Denken ist Träumen, was sich in ihrer Vorliebe für das Dunkle, Ahnungsvolle, für Vergangenheit, Symbolik und Mythos bekundet. Ist ihr Zustand mehr eine schöpferische Versunkenheit, einer Gewitterwolke vergleichbar, die alle explosiven Kräfte in sich zusammenschließt, sich mit ihnen ganz anfüllt, so gleicht der von Nietzsche „dargelebte" dionysische Rausch dem Ausbruch eines Gewitters mit Donner und Blitz.

Wir werden noch sehen, wie Nietzsches Dichtungen in hohem Maße musikalischen Charakter tragen: im jähen Wechsel des Auf und Ab, im schnellen Drängen zur höchsten Steigerung und im eben so plötzlichen wieder in die Tiefe-fallen. Nietzsche hat einen Teil seiner „freien Rhythmen" Dithyramben genannt. Was bedeutet aber „Dithyrambus" anders als Lobgesang, als ein Erfaßtwerden von jenen Mächten, die wie ein Strom der Musik den Menschen durchrauschen und ihn im Rhythmus ekstatisch gehobener Sprache zur Äußerung drängen. Auf den musikalischen Charakter von Nietzsches Gedichten deuten schon die beständig wiederkehrenden Synkopen, etwa in dem Hymnus: „Die Sonne sinkt".

---

[39]) Nietzsches Werke, Bd. I, S. 46.

[40]) Nietzsches Werke, Bd. I, S. 46.

[41]) Klages: Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches, Leipzig 1926, S. 166.

Heiterkeit, güldene, komm!
Du des Todes
heimlichster, süssester Vorgenuß! . . . . .

Ferner ist das häufig Vorkommen des Kehrreims Ausdruck des Musikalischen, etwa in dem Gedicht „Der Herbst“:

„Dies ist der Herbst: der — bricht dir noch das Herz!
Fliege fort! fliege fort!

In dem Dionysos Dithyrambus „Der Zauberer“ wird das Thema vom „unbekannten Gott“ immer erneut abgewandelt. Im Hymnus „Von der Armut des Reichsten“ kehrt das Thema der „schenkenden, überströmenden Liebe“ in stets neuer Abwandlung wieder.

III. Versuch einer Analyse von ausgewählten Dichtungen.

Wenn wir nun versuchen wollen, in einigen von Nietzsches Gedichten den Rhythmus aufzuzeigen, so sei kurz einiges über die „Methode“ vorausgeschickt. Ausgeschlossen ist von vornherein die Methode der Takt- und Silbenzählung. Der Begriff Takt sei am besten überhaupt gemieden, da er zu leicht irreführt. Auch kann es sich nicht darum handeln, die freien Rhythmen nach bestimmten Gesichtspunkten hin zu durchforschen, sie etwa zu untersuchen auf die Häufigkeit von Hebung und Senkung, auf ihre Anwendung von Synkope, Alliteration, Kehrreim, Enjambement usw. Bei einem solchen Verfahren würde man sich von der Sache lösen, man würde dann nicht das Gedicht als Ganzes auf sich wirken lassen, sondern von einem konstruierten Gedankenbilde ausgehen und gleichsam wie ein außenstehender Betrachter das Gedicht zerlegen und zergliedern, ohne jedoch von seinem Rhythmus etwas ausgesagt zu haben. Fruchtbar können die oben genannten Begriffe nur dann werden, wenn ihre Anwendung nicht bloß mechanisch geschieht, sondern wenn sie in der Sache selbst begründet ist.

Falls nun die Methode, die wir im folgenden einzuschlagen gedenken und für die es keine bestimmte Regel gibt, den Eindruck erwecken sollte, als dürfe sie nur einen beschränkten Grad von Objektivität beanspruchen, so glauben wir dennoch, daß dieser Weg zur Aufzeigung des Rhythmus der einzig sachliche ist.

Der Herbst.

Kraftlos und ohne Spannung beginnt das Thema dieses Gedichts: „Dies ist der Herbst:“, um dann plötzlich in einen Wehruf auszu-

brechen: „der — bricht dir noch das Herz!“, der seine Lösung in dem forteilenden „fliege fort! fliege fort!“ findet. Dieser plötzliche Umschwung der alten und Ausbruch einer neuen Stimmung, sinnbildlich durch den Gedankenstrich ausgedrückt, ist für Nietzsche charakteristisch.

Dieses Thema, das viermal im Gedicht wiederkehrt, gibt dem Ganzen einen starken musikalischen Charakter. Es beginnt in ziemlich gleichmäßiger Tonlage, erhebt sich im plötzlichen Ausbruch zu steigender Höhe und findet endlich mit erneutem aufstrebenden Einsetzen seine Lösung.

Am Ende des ersten Themas, das mit steigendem Rhythmus, wie ein hallender Ruf, schloß, fällt die Bewegung wieder in die des Anfangs zurück. „Die Sonne schleicht zum Berg ...“ Diese schleppende, den vergeblichen Versuch zum Aufschwung machende Sprache, wie sie in der dritten bis zur fünften Zeile sich zeigt, findet einen wunderbaren Ausdruck in der dreifachen Wiederholung des „und“, inhaltlich durch die Antithese von „steigen“ und „ruhen“: „und steigt und steigt und ruht bei jedem Schritt.“

Im folgenden klingt der Wehruf der Anfangszeile noch einmal, aber weit schwächer nach: „Was ward die Welt so welk!“ Der Sprachton wird ruhiger und wirkt rezitativartig beschreibend, ohne noch den Versuch des Aufbäumens zu machen:

„Auf müd gespannten Fäden spielt
der Wind sein Lied.
Die Hoffnung floh —
er klagt ihr nach.“

Ganz besonders wirken diese Zeilen aber durch ihre Klangschönheit. Man beachte nur, wie nach der ersten langgezogenen Zeile in den drei kurzen folgenden das klingende Spiel des Windes durch Anwendung der Assonanz lautlich nachgeahmt ist.

In der zweiten, durch das Thema eingeleiteten Periode kommt der eisige Schauder naher Todesahnung zu vollendetem Ausdruck. Sie wird ausgefüllt von drei Fragen; die erste kurz ansetzend: „Oh Frucht des Baumes, du zitterst, fällst?“, die zweite weiter ausgreifend und die letzte wieder kurz und in eisigem Schweigen verhallend:

„Du schweigst, antwortest nicht?
Wer redet noch? — —“

Der Einsamste.

Tief und schwer beginnend, dreimal neu und zu immer stärkerem Rhythmus sich erhebend, spannt sich die erste große Bewegung von „Nun“ bis „ruhe nun!“ Dreimal innerhalb dieses großen Bewegungsablaufs senkt und hebt sich die Bewegung zu immer mehr steigendem Rhythmus, was sinnbildlich durch die stets länger werdenden Rhythmengefüge erreicht wird. Anfangs noch ganz in der Tiefe schwingend und nur durch das kurze Wort „Nun“ angedeutet, werden die Perioden allmählich immer länger, die zweite: „da der Tag des Tags müde ward“, die dritte: „und aller Sehnsucht Bäche von neuem Trost plätschern“, die vierte Periode endlich die Bewegung auf den höchsten Punkt treibend: „auch alle Himmel, aufgehängt in Gold-Spinnetzen zu jedem Müden sprechen: „ruhe nun!“ —

Solche längeren Perioden, wie sie dieses Gedicht zeigt, ein allmähliches Anwachsen zu größerer Steigerung der Bewegung, finden sich bei Nietzsche seltener. Meist ist der Aufstieg kurz und steil, ebenso plötzlich das Zurücksinken in die Ruhelage. In unserem Gedicht deutet wiederum der Gedankenstrich — vielleicht kann man schon in den beiden letzten Worten „ruhe nun!“ ein leises Absinken der Bewegung empfinden — auf den Umschwung der Bewegung; ja, er dient dazu, den Gegensatz der nun folgenden Zeilen zu den vorausgegangenen noch zu verstärken. Schwer brechen die drei nun einsetzenden Fragen hervor und werfen sich wie ein dumpfer Schrei dem vorausgegangenen Rhythmengefüge entgegen. Das Dunkle und Tiefe drückt sich aus in dem Vorherrschen der dunklen u-Vokale.

„Was ruhst du nicht, du dunkles Herz,
was stachelt dich zu fußwunder Flucht ...
wes harrest du?“

Venedig.

Dieses kleine, im Zustande völligen Hingegebenseins an das musikalische Element entstandene Gedichtchen, gehört zum Schönsten, was Nietzsche gelungen ist. Völlig gelöst beginnen die ersten beiden Zeilen:

„An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.“

Die dritte Zeile, die vorwiegend gedehnte Silben enthält, durchzieht eine leise Spannung und Erwartung: „Fernher kam Gesang:“ Im

leisen Pulsschlag der Welle fließen die nun folgenden Rhythmen daher, um wieder in der Ferne zu verklingen:

„goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg."

Man beachte, mit welcher Feinheit Nietzsche durch die Klangwirkung der Vokale das langsame Stärkerwerden und allmähliche Wiederverklingen der Töne erreicht, vom dunklen o über helles i hin zum dunklen u, a und au:

„Gondeln, Lichter, Musik —
trunken schwamm's in die Dämm'rung hinaus ..."

Aber noch ist die Bewegung nicht zu Ende. Sie lebt noch einmal neu auf in der Seele des trunken an der Brücke Stehenden und klingt aus in einer leise zitternden Frage:

„Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
— Hörte jemand ihr zu? ..."

Nur Narr! Nur Dichter.

Ein Hauptwesenszug Nietzsches, sein rastloses Dahinstürmenmüssen, ohne sich Ruhe zu gönnen und Ruhe zu finden, sein immer wieder vom Willen aufgepeitschtes Leben, findet vollendeten Ausdruck in den Dionysosdithyramben, zwar nicht in allen; einige davon bilden eine Ausnahme, so der Hymnus „Die Sonne sinkt" oder „Das Nachtlied". Hier scheint sein ruheloser Geist einmal ganz von der Fülle und Tiefe des Lebens bezwungen zu sein, hier ist es das dunkle Geheimnis der Nacht, was ihn gefangen nimmt und erlöst.

Der vorliegende Dithyrambus ist einem Sturmwind vergleichbar, der in die dahingleitenden Wellen eines Flusses fährt, sie von Grund aus faßt und wild aufpeitscht, wieder und wieder in kurz aufeinanderfolgenden Rhythmen. Nietzsche erreicht dieses hastige Drängen und Überstürzen der Sprache durch reiche Anwendung von Kunstmitteln aller Art. Am häufigsten finden sich Wortwiederholungen, Wortverdrehungen, Häufung von Adjektiven, Ausrufe und vor allem Assonanz. Ganz deutlich kommt hier wieder zum Ausdruck, wie stark die Sprache Nietzsches für das Ohr bestimmt ist. Niemals geht er von einem bestimmten Gedanken oder einer Idee aus, um von ihr aus in

langsamer, stufenweiser Entwicklung zur Konzeption des Ganzen fortzuschreiten, alles, was er denkt und schreibt, ist gleichsam wie Musik lebendig in ihm und wird vernommen im Klang und Rhythmus seiner Sprache. So hatte er schon sein Erstlingswerk als ein Reden in Musik bezeichnet, und im Zarathustra vollends glaubte er den Höhepunkt einer musikalisch bewegten Sprache erreicht zu haben.

Anfang und Schluß unseres Dithyrambus sind auf den gleichen Ton gestimmt. Er hebt an mit jener Frage, die sich in langer Periode und mit wiederholtem Ansetzen schmerzvoll durch das erste weitgespannte Rhythmengefüge hindurchringt:

„Bei abgehellter Luft,
wenn schon des Thau's Tröstung
zur Erde niederquillt,
unsichtbar, auch ungehört
— denn zartes Schuhwerk trägt
der Tröster Thau gleich allen Trostmilden —:
gedenkst du da, gedenkst du, heißes Herz,
wie einst du durstetest,
nach himmlischen Thränen und Thaugeträufel
versenkt und müde durstetest,
dieweil auf gelben Graspfaden
boshaft abendliche Sonnenblicke
durch schwarze Bäume um dich liefen,
blendende Sonnen-Glutblicke, schadenfrohe?."

Man beachte das langsame Anwachsen der Glieder dieser Periode, mit dem eine allmählich anwachsende Steigerung der Bewegung verbunden ist. Dem langsamen Zusammenballen einer Wolke vor dem Ausbruch des Gewitters vergleichbar, endet auch der Anfang unseres Gedichts mit einer Spannung, die zur Lösung drängt. Die letzten vier Zeilen leiten schon auf einen Umschwung der Bewegung hin. Die aus schwermütiger Versunkenheit aufsteigende Frage entlädt sich plötzlich in wilder Verzweiflung. Der von Schwermut Überfallene wehrt sich heftig gegen die falsche „Dichter- und Narren"-Stimmung. Indem er seinen ganzen Haß gegen den Dichter, den „Narren", richtet, kehrt er sich nur gegen sich selbst. In kurz abgehackten Rhythmen, Ausrufen, Wortwiederholungen zieht sich das Thema „Nur Narr! Nur Dichter!" durch das folgende hindurch; es wird eingeleitet durch eine plötzlich einsetzende Frage:

„Der Wahrheit Freier? Du? — so höhnten sie —
Nein! Nur ein Dichter!
ein Tier, ein listiges, raubendes, schleichendes,
das lügen muß,
das wissentlich, willentlich lügen muß,
nach Beute lüstern,
bunt verlarvt,
sich selbst zur Larve,
sich selbst zur Beute,
das — der Wahrheit Freier? . . .
Nur Narr! Nur Dichter!
Aus Narrenlarven bunt herausredend,
herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken,
auf Lügen-Regenbogen
zwischen falschen Himmeln
herumschweifend, herumschleichend —
Nur Narr! Nur Dichter! ...“

Eine Eigenart Nietzsches ist die häufige Anwendung des Plural, nicht nur im allgemeinen, sondern auch dort, wo wir gewöhnlich nur die Einzahl gebrauchen: Erden, Himmeln, Sehnsüchte, Purpurröthen, Sonnenblicke. Sehr gern wendet er auch die Komposition von Substantiven und Adjektiven an, die er gewöhnlich durch einen Bindestrich aneinanderknüpft: „Trost-Milden, Thau-Geträufel, Gras-Pfaden, Wort-Brücken, Wahrheits-Standbilder, Katzen-Muthwillen, süchtig-sehnsüchtig, sündlich-gesund, selig-höhnisch, selig-höllisch, selig-blutgierig, grimmig-gram.“ Ein wesentliches Mittel zur Verstärkung des Rhythmus liegt in der Wortwiederholung, etwa: „Nur Narr! Nur Dichter!; sich selbst zur Larve, sich selbst zur Beute“; eine ebenso starke Wirkung erreicht die Anwendung von Stabreim und Assonanz: „wissentlich, willentlich; herumschweifend, herumschleichend.“ Es ist wohl nicht so, daß Nietzsche diese Kunstmittel aus bewußter Überlegung anwendet; sie fließen aus dem Tempo und dem Charakter seiner Sprache. In unserem Gedicht ist es jene „dekadente“ Dichterstimmung, gegen die er verzweifelt ankämpft und die er als „süchtig-sehnsüchtig, selig-höhnisch, selig-höllisch und selig-blutgierig“ charakterisiert.

Indem er die „Sehnsüchte“ des Dichters im Bilde des heißhungrigen, lüsternen Adlers symbolisch ausdrückt, gelingt es ihm in trefflicher Weise, die Bewegung des langsam tiefer und tiefer kreisenden und plötzlich in die Tiefe schießenden Adlers im Rhythmus der Sprache wiederzugeben:

„Oder dem Adler gleich, der lange,
lange starr in Abgründe blickt,
in seine Abgründe ...
— oh wie sie sich hier hinab,
hinunter, hinein,
in immer tiefere Tiefen ringeln! —
Dann
plötzlich,
geraden Flugs,
gezückten Zugs
auf Lämmer stoßen ...“

Man empfindet deutlich, wie hier die plötzlich einsetzende Bewegung durch die beiden hervorgehobenen, wie kurze Stöße anmutenden Worte „Dann“ und „plötzlich“ vollendeten Ausdruck gewinnt.

Am Schluß unseres Liedes sinkt die Bewegung wieder in die des Anfangs zurück. Dem langsamen Angefülltwerden von einsam schwermütiger Regung folgt explosivartig ein wildes, stürmisches Ankämpfen dagegen und schließlich ein entspannendes Zurücksinken. Das Motiv des Anfangs kehrt noch einmal wieder:

„Bei abgehellter Luft, ...
so sank ich selber einstmals
aus meinem Wahrheits-Wahnsinne,
aus meinen Tages-Sehnsüchten,
des Tages müde, krank vom Lichte,
— sank abwärts, abendwärts, schattenwärts,
von Einer Wahrheit
verbrannt und durstig:
— gedenkst du noch, gedenkst du, heißes Herz,
wie da du durstetest? —
Daß ich verbannt sei
von aller Wahrheit!
Nur Narr! Nur Dichter! ...“

Der Zauberer.

Hier drückt sich vielleicht am stärksten jener ruhelose Geist Nietzsches aus, der ihn stets aus dem Lebensgeschehen herausriß und ihn zwang, im Blitz tagwacher Helle dahinzustürmen. Das Thema des „unbekannten, verhüllten, entsetzlichen, unnennbaren — Gottes“ zieht sich durch die ganze Dichtung hindurch. Im „Lied von der

Schwermuth“ wurde die Bewegung in einer langsam sich spannenden Frage eingeleitet; die kurze, im Zustand der Verzweiflung ausgestoßene Frage am Anfang unseres Gedichts ist schon höchste Spannung. Fast scheint das Gedicht, aufs Ganze gesehen, ein einziger Schrei zu sein, ein wildes Spiel von Frage und Ausruf, das erst am Ende des Gedichts wieder zur Ruhe kommt.

Obwohl die Träger der Bewegung nicht weit gespannte an- und abschwellende Perioden, sondern kurz aufeinanderfolgende Fragen und Ausrufe sind, so zeigt sich doch innerhalb der einzelnen Rhythmen ein mannigfacher Wechsel. Schon gleich der Anfang läßt das erkennen. Auf die in wiederholtem Ansetzen aufstrebende erste Zeile: „Wer wärmt mich, wer liebt mich noch?“ folgt ein deutliches Absinken:

„Gebt heiße Hände!
Gebt Herzens-Kohlenbecken!“

Fast symmetrisch zieht sich dieses Steigen und Fallen des Rhythmus durch die folgenden Zeilen hindurch:

„Hingestreckt, schaudernd,
Halbtotem gleich, dem man die Füße wärmt —
Geschüttelt, ach! von unbekannten Fiebern,
zitternd vor spitzen eisigen Frost-Pfeilen,
von dir gejagt, Gedanke!
Unnennbarer! Verhüllter! Entsetzlicher!
Du Jäger hinter Wolken!...“

Nach dem ersten Abschnitt wechseln nun in rasendem Tempo Frage und Ausruf miteinander ab, und zwar so, daß jedesmal entweder der Ausruf in steilem Anstieg zur Höhe drängt und die Frage die Spannung löst oder auch umgekehrt. Wie im vorigen Gedicht, so spielt auch hier die Wortwiederholung eine große Rolle. Das Thema vom „unbekannten Gott“ zieht sich in mannigfachen Variationen durch das ganze Gedicht hindurch: bald als „schadenfroher unbekannter Gott“, als „schamloser unbekannter — Dieb“, als „Henker“ und „Folterer“, als „Eifersüchtiger“, als „Blitz-Verhüllter“ und „Wegelagerer“, als „Schmerz“ und „letztes — Glück“. Einzelne Worte ja ganze Zeilen, kehren nur mit Abänderung ihres letzten Gliedes wieder:

„Was willst du dir erstehlen?
Was willst du dir erhorchen?
Was willst du dir erfoltern, ...“

Besonders eindringlich wirkt auch die Wiederholung des persönlichen Fürworts:

„Du hörst mich athmen,
Du behorchst mein Herz,
Du Eifersüchtiger —“
„Mich — willst du? Mich?
Mich — ganz? . . .“

Um ein Wort wuchtig hervorzuheben, wendet Nietzsche mit Vorliebe den Gedankenstrich an: „Du unbekannter — Gott; Schamloser! Unbekannter — Dieb!; Dir — Liebe zuwedeln?? Mich — willst du? Mich? Mich — ganz? . . .“

War bisher die Bewegung des Gedichts ein schneller Wechsel kurz aufeinanderfolgender Rhythmen, so läßt die Spannung am Schluß nach und nimmt erlösenden, hingebenden Charakter an. Bisher floß die ganze Fülle sich spannender Rhythmen aus einer abwehrenden Haltung:

„Was willst du? Sprich!
Du drängst mich, drückst mich —
Ha! schon viel zu nahe!
Weg! Weg! . . .“

Die Bewegung schien einer rasenden Flucht vor dem großen „Unbekannten“ zu gleichen. Am Schluß dagegen löst sich die Spannung, und die sehnenden Arme strecken sich dem „grausamen Feinde“, dem „letzten einzigen Genossen“ entgegen. Diese Entspannung wird eingeleitet durch die beiden noch einmal wiederkehrenden, aus einsamer Verlassenheit aufsteigenden Fragen des Anfangs: „Wer wärmt mich noch? Wer liebt mich noch?“, und weiter durch jene, sich wiederholt durch die folgende Periode hindurchziehende, schmerzvoll ausgestoßene Bitte: „gieb“.

„— gieb heiße Hände,
Gieb Herzens-Kohlenbecken,
Gieb mir, dem Einsamsten,
Den Eis, ach! siebenfaches Eis
Nach Feinden selber,
Nach Feinden schmachten lehrt,
Gieb, ja ergieb,
Grausamster Feind,
Mir — dich! — —“

Im folgenden wird die Bewegung noch einmal unterbrochen durch den enttäuschten Ausruf: „Davon!...“ und gewinnt so eine letzte Spannung. Sie endet in völlig gelöster Hingebung:

„— Nein! Komm zurück,
Mit allen deinen Martern!
Zum Letzten aller Einsamen
Oh komm zurück!
All meine Tränen-Bäche laufen
Zu dir den Lauf!
Und meine letzte Herzens-Flamme —
Dir glüht sie auf!
Oh komm zurück,
Mein unbekannter Gott! Mein Schmerz! Mein letztes — Glück!“

Das Tanzlied.

Die aus vollendeter Ekstasis geborenen Rhythmen am Anfang des Tanzliedes scheinen darauf hinzudeuten, als habe die Fülle des Lebens hier den Zaudernden ganz gefangen genommen; aber wie stets, so flieht auch hier etwas in ihm zurück und macht eine völlige Hingabe unmöglich.

In leichtem ekstatisch gehobenen Schwung spannen und lösen sich die ersten Zeilen unseres Liedes. Nichts ist von einem plötzlichen Abbrechen oder Überstürzen der Bewegung zu spüren: „In dein Auge schaute ich jüngst, oh Leben: Gold sah ich in deinem Nacht-Auge blinken, — mein Herz stand still vor dieser Wollust:“

Fast ohne Spannung fließen die nun folgenden Zeilen wie das sanfte Spiel der Welle dahin. Das leichte, wogende Spiel des tanzenden Kahns erhält vollendeten Ausdruck im Rhythmus der Sprache durch das Vorherrschen von Worten mit klingendem Auslaut und durch Assonanz: „— einen goldenen Kahn sah ich blinken auf nächtigen Gewässern, einen sinkenden, trinkenden, wieder winkenden goldenen Schaukel-Kahn!“

Im folgenden kehrt das entspannte Spiel der Rhythmen noch einmal wieder: „Nach meinem Fuße, dem tanzwüthigen, warfst du einen Blick, einen lachenden fragenden schmelzenden Schaukel-Blick:“

Aber schon die nächsten Zeilen künden einen Umschwung der Bewegung an. Der noch ganz dem Zwange des Elements Hingegebene zögert plötzlich: „Meine Fersen bäumten sich, meine Zehen horchten, dich zu verstehen:“ Aus den leicht und elastisch dahingleitenden

Sätzen werden kurze, hastige Sprünge: „Zu dir hin sprang ich: da flohst du zurück vor meinem Sprunge; und gegen mich züngelte deines fliehenden fliegenden Haars Zunge!

Von dir weg sprang ich und von deinen Schlangen: da standst du schon, halbgewandt, das Auge voll Verlangen."

Immer schneller und kürzer werden die Schritte. Ein wahrhaftes Sich-Überstürzen der Sprache vernimmt man aus dem mit kurz aufeinanderfolgenden Worten vollgepreßten Rhythmengefüge: „— wer haßte dich nicht, dich große Binderin, Umwinderin, Versucherin, Sucherin, Finderin! Wer liebte dich nicht, dich unschuldige, ungeduldige, windseilige, kindsäugige Sünderin!"

Hier dient als Haupthilfsmittel der Bewegung der Klang. Man beachte nur, mit welcher Virtuosität hier Reim, Stabreim und Assonanz in buntem Wechselspiel aneinander gereiht sind. Weiter geht's in wilder Flucht. Im Wechsel von Frage und Ausruf wird die Bewegung vorwärts getrieben bis zur Erschlaffung: „Wohin ziehst du mich jetzt, du Ausbund und Unbund? Und jetzt fliehst du mich wieder, du süßer Wildfang und Undank!

Ich tanze dir nach, ich folge dir auch auf geringer Spur. Wo bist du? Gieb mir die Hand! Oder einen Finger nur! . . . .

Das ist ein Tanz über Stock und Stein: ich bin der Jäger, — — willst du mein Hund oder meine Gemse sein? Jetzt neben mir! Und geschwind, du boshafte Springerin! Jetzt hinauf! Und hinüber! — Wehe! Da fiel ich selber im Springen hin! . . . .

Du bist jetzt müde? Da drüben sind Schafe und Abendröthen: ist es nicht schön, zu schlafen, wenn Schäfer flöten?"

Vor Sonnen-Aufgang.

Wie eine Introduktion schwingen sich in mehrfachem kurzen Ansetzen die ersten Rhythmen empor: „Oh Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Licht-Abgrund!" Merkwürdig ist, wie Nietzsche hier „Licht" und „Abgrund", also hohes i und tiefes a und u miteinander verbindet. Dieses plötzliche Fallen aus höchster Höhe hinab in die Tiefe findet sich noch deutlicher im „Nachtlied": „Licht bin ich: ach daß ich Nacht wäre!" Es ist für die Sprache Nietzsches charakteristisch, daß neben der Bewegung unmittelbar der Klang steht; beide sind nicht voneinander zu trennen; ja, es scheint fast so, als sei die Sprachbewegung aus der Musik herausgeboren. Besonders häufig ist, wie wir schon sahen, die Verbindung von Alliteration und Assonanz-

Die ersten Perioden unseres Hymnus zeigen deutlich ein fast symmetrisches An- und Abschwellen. Auf die oben schon angeführten emporstrebenden Rhythmen folgt ein deutliches Absinken der Bewegung: „Dich schauend schaudre ich vor göttlichen Begierden."

Im folgenden wird noch einmal das Motiv: Licht und Abgrund variiert: „In deine Höhe mich zu werfen — das ist meine Tiefe! In deine Reinheit mich zu bergen — das ist meine Unschuld!

Dem Gott verhüllt seine Schönheit: so verbirgst du deine Sterne. Du redest nicht: so kündest du mir deine Weisheit."

Hatten die soeben angeführten Rhythmen das Thema andeutend eingeführt, so gelangt es jetzt zu voller Entfaltung. Die Perioden werden ausladender und gewinnen demgemäß an Umfang.

Wie ein Fanfarenstoß, der aus der Tiefe heraufbricht, wird die folgende große Periode eingeleitet durch das Wort „Stumm". Das leise Anschwellen des ersten Glieds dieser Periode, die Bewegung aus der Tiefe zum Licht wird klanglich erreicht durch die Abstufung der die betonten Silben tragenden Vokale. Über u, au, ē zu i hin dehnt sich die Bewegung und erreicht den Höhepunkt in dem freudigen „bist du". In zweimaligem Ansetzen mit „Daß du" spannt sich im folgenden noch einmal die Bewegung und erreicht den Gipfel in dem freudigen Ausruf: „Oh wie erriethe ich nicht".

„Stumm über brausendem Meere bist du heut mir aufgegangen, deine Liebe und deine Scham redet Offenbarung zu meiner brausenden Seele.

Daß du schön zu mir kamst, verhüllt in deine Schönheit, daß du stumm zu mir sprichst, offenbar in deiner Weisheit: Oh wie erriethe ich nicht alles Schamhafte deiner Seele! Vor der Sonne kamst du zu mir, dem Einsamsten. Wir sind Freunde von Anbeginn: uns ist Gram und Grauen und Grund gemeinsam; noch die Sonne ist uns gemeinsam."

Bisweilen wird die Bewegung von leicht aufgeworfenen Fragen zurückgehalten, um dann aufs neue dahinzueilen. „Bist du nicht das Licht zu meinem Feuer? Hast du nicht die Schwester-Seele zu meiner Einsicht?

Zusammen lernten wir Alles; zusammen lernten wir über uns zu uns selber aufsteigen und wolkenlos lächeln: — — wolkenlos hinab lächeln aus lichten Augen und aus meilenweiter Ferne, wenn unter uns Zwang und Zweck und Schuld wie Regen dampfen." Man beachte die mühelose Steigerung, die in der letzten großen Periode zum Aus-

druck kommt und durch mehrmaliges Wiederaufnehmen von vorausgehenden Worten erreicht wird.

Diese aus voller Hingebung an das Licht quellenden Rhythmen werden plötzlich unterbrochen durch heftige Ausfälle gegen das dem reinen Licht feindliche Element der ziehenden Wolken, gegen die „schleichenden Raub-Katzen", die „Mittler und Mischer", die „Halb und Halben", die „Leisetreter". Hier tut sich wieder die Neigung Nietzsches kund, den Sprachklang, besonders Assonanz in Verbindung mit Alliteration, zur Belebung heranzuziehen: „Den ziehenden Wolken bin ich gram, diesen schleichenden Raub-Katzen: sie nehmen dir und mir, was uns gemein ist, — das ungeheure unbegrenzte Ja- und Amensagen.

Diesen Mittlern und Mischern sind wir gram, den ziehenden Wolken: diesen Halb- und Halben, welche weder segnen lernten, noch von Grund aus fluchen ....

Und oft gelüstete mich, sie mit zackichten Blitz-Golddrähten festzuheften, daß ich, gleich dem Donner, auf ihrem Kessel-Bauche die Pauke schlüge: — ...

Denn lieber noch will ich Lärm und Donner und Wetter-Flüche, als diese bedächtige zweifelnde Katzen-Ruhe; und auch unter Menschen hasse ich am besten alle Leisetreter und Halb- und Halben und zweifelnde, zögernde Zieh-Wolken."

Wie wuchtig klingen die drei durch wiederholtes „und" verbundenen Worte: „Lärm und Donner und Wetter ...". Sie sind durch kurzen Vokal und vorwiegend durch Liquida charakterisiert. Dem gegenüber stehen jene langgezogenen durch alliterierenden Zischlaut z ausgedrückten „zweifelnden, zögernden Zieh-Wolken".

Im folgenden kehrt der Hymnus auf das Licht aufs neue, aber weit schwächer wieder. Es ist nicht mehr jene zwingende Gewalt des Anfangs. Der Bewegungsablauf wird ruhiger und sachlicher. Der gedankliche Gehalt tritt in den Vordergrund.

Die Sonne sinkt.

Wie wir auf der einen Seite den vom Blitzstrahl grenzenloser Helle getroffenen und im Ich verfangenen Nietzsche antreffen, dessen Überhelle des Bewußtseins ihn immer wieder zurückhält, sich ganz dem lösenden Element des strömenden Lebens hinzugeben, so wird er andrerseits doch stets wieder überwältigt und von seiner tagwachen Skepsis befreit. Unser Hymnus „Die Sonne sinkt" ist der reifste der

Dionysosdithyramben. Nietzsche hat ihn selbst in drei Teile gegliedert. Eine große Kühle wird dem in heißer Sonne Verbrannten und Verdursteten verheißen; sie naht sich im Bilde der sinkenden und vor dem Untergehen noch einmal alles vergüldenden Sonne und schenkt Seligkeit und Vergessenheit. Fast scheint hier das späte Schicksal Nietzsches ahnend vorausgesehen.

Völlig gelöst und in freudiger Gewißheit künden die ersten Rhythmen die „Verheißung“ an und die sehnenden Arme strecken sich ihr entgegen. Diese hingebende Bewegung wird aber am Schluß des ersten Teils durch eine zögernd einsetzende Frage unterbrochen:

„Schielt nicht mit schiefem Verführerblick
die Nacht mich an? .....
Bleib' stark, mein tapfres Herz!
Frag' nicht: warum? —“

Eine leise Scheu, sich der verführerischen Nacht anzuvertrauen, klingt hier nach.

Der zweite, aus zwei fast übereinstimmenden Strophen bestehende Teil läßt im Bilde der sinkenden Sonne die von aller Skepsis befreite Seele vergoldet aufleuchten und in trunkene Seligkeit versinken. Das völlige Hingegebensein und das freudige Wissen um das nahe Glück erhält Ausdruck in dem Kehrreim:

„Tag meines Lebens! die Sonne sinkt....
Tag meines Lebens! gen Abend geht's!“

und in dem mannigfach wiederholten „schon“:

„Schon steht die glatte Flut vergüldet....
Schon glüht dein Auge halbgebrochen,
schon quillt deines Thau's Thränengeträufel,
schon läuft über weiße Meere
deiner Liebe Purpur,
deine letzte zögernde Seligkeit....“.

Dieser Zustand völligen Umfangenseins und Getragenwerdens von dem lösenden Element erreicht im dritten Teil seinen Höhepunkt:

„Heiterkeit, güldene, komm!
du des Todes
heimlichster, süßester Vorgenuß!“

Hier strömen die Rhythmen wie das sanfte Spiel der Welle dahin. Der rastlos vorwärts Eilende wird überwältigt vom Glück trunkener Selbstvergessenheit:

„— Lief ich zu rasch meines Wegs?
Jetzt erst, wo der Fuß müde ward,
holt dein Blick mich noch ein,
holt dein Glück mich noch ein.“

Die entspannte, in leichtem Wellengang dahingleitende Sprache erreicht im folgenden noch einmal vollendeten Ausdruck durch die stets erneute Wiederkehr zweier mit „und“ verbundener Worte:

„Rings nur Welle und Spiel.
Was je schwer war,
sank in blaue Vergessenheit, —
müßig steht nun mein Kahn.
Sturm und Fahrt — wie verlernt' er das!
Wunsch und Hoffen ertrank,
glatt liegt Seele und Meer.“

Das Nachtlied.

An diesem Hymnus des „Zarathustra“ kann die Eigenart Nietzsches vielleicht am deutlichsten werden. Es sei gestattet, an dieser Stelle einmal einige typische Vertreter unserer Dichtung heranzuziehen, um die Besonderheit Nietzsches von dort her zu erhellen.

Wenn man von Einzelheiten absieht und nur das Ganze im Auge hat, so kann man beim Lesen Goethescher Gedichte leicht empfinden, wie hier meist auf die Spannung der Bewegung sofort auch die Lösung, auf die Erhebung zugleich wieder das Sinken folgt:

„Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz.
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.“ . . .

oder:

„Über allen Gipfeln ist Ruh,
In allen Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch . . .“.

Fast mühelos vollzieht sich hier die Spannung und Lösung des Rhythmus. Man hat die Lyrik Goethes mit einem organischen Ein- und Ausatmen verglichen. Man läßt sich leicht von ihr mitziehen und tragen. Jede Spannung der Bewegung geschieht gleichsam nur, um sich wieder zu lösen.

Ganz anders dagegen ist es bei Schiller. Hier verrät die Bewegung eine viel größere Aktivität, ein viel stärkeres Angespanntsein und eine bestimmte Richtung auf ein Ziel hin:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum." ....

oder:

„Seid umschlungen, Millionen!" ...

Die rhythmische Verschiedenheit der angeführten Gedichte Goethes und Schillers kann man sich am besten deutlich machen, wenn man versucht, die Gedichte Goethes etwa im Rhythmus Schillers, also mit zunehmender Intensität der Betonung, zu lesen. Man wird sofort sehen, daß das unmöglich ist. Goethes Gedichte würden in diesem Falle völlig sentimental klingen. Im umgekehrten Versuch, bei Anwendung von Goethes Rhythmus auf die Gedichte Schillers, würden diese völlig wirkungslos erscheinen.

Man wird vielleicht bezweifeln, ob die soeben angeführten, aus nur wenigen Beispielen gewonnenen Ausdrucksmerkmale verallgemeinert werden dürfen und ob sie für alle Dichtungen Goethes und Schillers ohne weiteres zutreffen. Man kann darauf hinweisen, daß beide Dichter eine Entwicklung durchmachten, daß Goethes Sprache etwa in der Zeit des Sturms und Drangs einen anderen Rhythmus zeigt als in der Zeit der Klassik. In der Tat ist diese Veränderung des sprachlichen Rhythmus ganz erheblich; sie wird deutlich, wenn man etwa den „Werther" mit den „Wahlverwandtschaften" vergleicht.

Trotzdem aber läßt sich zeigen, daß die oben angeführten Ausdrucksmerkmale keine zufälligen, sondern typische Merkmale sind, die sich schon in den freien Rhythmen des jungen Goethe erkennen lassen.

Dieser einheitlichen Bewegung der Sprache gegenüber, wie sie bei Goethe und Schiller in hohem Maße vorhanden ist, erscheint die Sprache Nietzsches unruhiger und wechselvoller. Bald steigt sie in jähem Anstieg empor, um mit plötzlichem Sturz wieder in die Tiefe zu sinken, bald fließt sie in ruhigem Wellengang dahin. Bisweilen gräbt sie sich auch fest in ein bestimmtes Grundmotiv hinein, indem sie dieses in stets neuer Wiederholung abwandelt und vertieft. Ein Beispiel hierfür bietet etwa „Das trunkene Lied":

„Oh Mensch! Gieb Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief —,
„Aus tiefem Traum bin ich erwacht: —
„Die Welt ist tief,
„Und tiefer als der Tag gedacht.
„Tief ist ihr Weh —,
„Lust — tiefer noch als Herzeleid:
„Weh spricht: Vergeh!
„Doch alle Lust will Ewigkeit —,
„— will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

Ein Schwelgen in Dissonanzen und Gegensätzen, wie sie für Nietzsche charakteristisch sind, findet sich im Nachtlied Zarathustras. Zur besseren Erhellung sei ein kurzer Vergleich mit den „Hymnen an die Nacht" des Novalis angeführt. Diese haben folgenden Anfang:

„Welcher Lebendige, Sinnbegabte
liebt nicht vor allen Wundererscheinungen
des verbreiteten Raums um ihn
das allerfreuliche Licht —
mit seinen Farben,
seinen Strahlen und Wogen,
seiner milden Allgegenwart,
als weckender Tag?"

Hier setzt die Bewegung langsam ein und spannt sich in einem weiten Bogen, um dann allmählich wieder abzusinken. Ganz anders ist es im „Nachtlied". Nietzsche führt das Thema „Licht", das Novalis in wunderbarer Variation an- und abschwellen läßt, gar nicht aus, sondern bricht die Bewegung kurz ab, um dem Worte „Licht" sofort die Antithese „Nacht" gegenüberzustellen:

„Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre!"

Während die drei ersten Worte dieser Zeile in ihrer dreimaligen Hervorkehrung des hellen i-Vokals sämtlich die Tendenz zum Aufstreben zeigen, streben die folgenden, durch den a-Vokal charakterisierten Worte der Tiefe zu. Novalis söhnt den Gegensatz von Licht und Nacht miteinander aus, Nietzsche hebt ihn gerade mit erschütternder Wucht hervor:

„Nacht ist es: Ach, daß ich Licht sein muß!"

Im Hymnus des Nachtliedes findet Nietzsches eigenstes Wesen sprechenden Ausdruck. Woran er am meisten litt, was ihn quälte sein

ganzes Leben hindurch, drückt sich hierin aus: es ist die Überhelle seines Bewußtseins, ein Gefangensein im Ich und eine dadurch begründete grenzenlose Einsamkeit. Von dieser Fessel erlöste ihn aber stets die völlige Hingabe an den dunklen Strom des Lebens, an das dionysische Element, wie er es selbst benennt. Hier fühlte er sich von der Leere der Tages-Bewußtheit befreit, umfangen und erlöst:

„Nacht ist es: nun bricht wie ein Born aus mir mein Verlangen,
— nach Rede verlangt mich.
Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen.
Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.
Nacht ist es: nun erwachen alle Lieder der Liebenden.
Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden. —"

IV. Zusammenfassung.

Es dürfte im Verlauf unserer Arbeit deutlich geworden sein, was unter Rhythmus zu verstehen ist und wie man innerhalb der Dichtung den Rhythmus aufzeigen kann. Der Rhythmus eines Gedichts besteht nicht in dem „Was" seines Inhalts, sondern dieser Inhalt gewinnt erst Leben durch die geheimnisvolle Abwandlung seiner Wortfolge. Man wird aber niemals den lebendigen Ablauf der Worte andeuten können, wenn man ihn im Takte einteilt. Ebenso wird man die rhythmische Verschiedenheit zweier Gedichte nicht dadurch ausdrücken können, daß man, wie es Benoist-Hanappier tut, in dem einen Gedicht eine geringere Zahl der Hebungen oder Takte feststellt als in dem anderen. In diesem Falle hat man gerade von dem abstrahiert, was man ja erst suchen wollte: nämlich die individuelle Verschiedenheit der beiden Gedichte. Worin besteht denn diese Verschiedenheit? Offenbar nicht in dem sachlichen Inhalt; denn dieser kann bei zwei verschiedenen Dichtern völlig der gleiche sein. Die Art und Weise dagegen, wie ein und dasselbe Thema sprachlichen Ausdruck gewinnt, wird niemals übereinstimmen; sie birgt gerade die individuelle Verschiedenheit in sich. Denn darin liegt das Geheimnis jeder sprachlichen Schöpfung, und dadurch unterscheidet sie sich von der Sprache des Alltags, daß sie nicht in erster Linie Gefäß für zu übermittelnde Begriffe ist, sondern daß sie den lebendigen Gehalt dieser Begriffe zu allererst offenbart, indem sie, um mit Nietzsche zu reden, die Gebärde und die Musik hinter den Worten, die in der platten Sprache des Alltags verkümmern, wieder heraufbeschwört.

Der lebendige Ablauf der Sprache war es, der sich uns in der Frage nach dem Wesen der „freien Rhythmen“ auftat. Hier erhebt sich nun die eigentümliche Schwierigkeit. Wie können wir diesen geheimnisvollen Rhythmus innerhalb eines Gedichts oder einer sonstigen sprachlichen Schöpfung deutlich machen? Wir können es nur, wenn wir den lebendigen Pulsschlag des Gedichts vernehmen. Das wird aber nur dann geschehen können, wenn wir uns zunächst einmal dem Kunstwerk öffnen und alle vorgefaßten Absichten einer Zergliederung seines lebendigen Ganzen vorerst zurückstellen. Nur dann vermag das Kunstwerk selbst Stimme zu werden und sich uns mitzuteilen.

Wir hoben anfangs hervor, daß der Rhythmus nur in der Welt der Erscheinungen, nicht in der der Dinge zu suchen und zu finden sei. Jede Erscheinung aber hat einen Sinn; denn jeder Ausdruck kann ja nur dann „sprechend“ werden, wenn er erscheint. Wir wüßten von Schmerz und Freude nichts, wenn wir sie nicht an dem erscheinenden Ausdruck irgendeines lebenden Wesens erlebt hätten.

Wie kommt nun aber der Rhythmus in einem Gedicht zur Erscheinung und wie kann er erlebt werden, durch das Auge oder durch das Ohr? Ist es der Sinn der Sprache, plastische Anschaulichkeit zu erwecken, oder liegt ihr Sinn in der musikalischen Beweglichkeit? Hier sind wir bei einem ganz zentralen Punkt, beim Problem der Sprache überhaupt, angelangt; hier ist die Stelle, wo Klassik und Romantik ihre ganz verschiedene Intention zur Sprache kundgeben. Es ist merkwürdig, daß die Klassik sich fast gar nicht mit der Frage nach Wesen und Ursprung der Sprache beschäftigt hat, während sie im Denken der Romantik eine zentrale Stelle innehatte. Goethe benutzte die Sprache als das Mittel, sein Ideal der Plastik, der Anschauung und Vergegenständlichung zu verwirklichen. Diese Absicht der plastischen Gestaltung führte dazu, daß die musikalische Beweglichkeit der Sprache abgeschwächt wurde. Für Goethe war das Auge wertvollstes Organ seines Erlebens; daher rührt auch seine große Abneigung gegen die Brillen. Wie er die Welt nur durch das Auge sah, so wollte er auch in der Sprache Gestalten so anschaulich formen, daß man sie gleichsam plastisch vor sich sah und ihren Rhythmus durch das Auge erleben konnte. Daß aber der bewegliche Charakter der Sprache die völlige Verwirklichung eines solchen Ideals nicht zuläßt, mußte Goethe mit Schmerz erkennen.

Ganz anders dagegen war die Intention der Romantik. Sie wollte gerade nicht vergegenständlichen, sondern sie rückte alle Dinge in

eine geheimnisvolle Ferne. Sie sah die Dinge mit dem Auge der Liebe und der Sehnsucht. Sie vermochte nicht in ruhiger Anschauung Gestalten oder Ideen zu formen, wie es Goethe und Schiller taten. Der Romantiker wollte ja das Wesen der Dinge erst heraufbeschwören. Was er gestalten wollte im Kunstwerk, stand nicht klar und fertig vor ihm, sondern durchströmte ihn wie unendliche Musik. So kam es, daß ein und dieselbe Melodie stets neue Abwandlung und Vertiefung fand, ohne je einmal sich vollenden zu können.

Schiller verlangte vom Dichter, daß er sich im Zustand des künstlerischen Schaffens in Ruhe und Abstand von dem zu gestaltenden Erlebnis befände. Beim Romantiker ist es gerade umgekehrt; hier steigert sich das Erlebnis noch im Zustand der schöpferischen Gestaltung. Nicht der Künstler formt hier sein Erlebnis, sondern das Erlebnis selber ist es, das wie ein Dämon die Seele des Schöpfers umfängt und ihn zwingt. Man denke nur an Hölderlin und Kleist, die wir in Ansehung der sprachlichen Gestaltung ihrer Dichtung durchaus in die Gruppe der „Romantiker" einreihen dürfen. Man versucht bekanntlich gern, beide Dichter von der Romantik abzurücken. Bei Hölderlin macht man die Beziehung zu Schiller geltend, indem man dabei meist an Form und Inhalt seiner Gedichte denkt. In der Tat zeigt das Thema Hölderlinscher Gedichte teilweise Ähnlichkeit mit demjenigen Schillers. Beide zeigen die gleiche Neigung zur „Gedankendichtung", wenn sie Hymnen auf die Menschheit, Freiheit, Freundschaft, Liebe usw. singen. Die Art und Weise aber, wie diese „Gedanken" Gestalt gewinnen, ist bei beiden Dichtern sehr stark verschieden. Die Art der sprachlichen Gestaltung aber ist es gerade, die Hölderlin und Kleist von der Klassik abrückt und der Romantik nähert.

Man darf die Romantik, wie es oft geschieht, nicht primär nach jenen phantastischen und gespaltenen Zügen bestimmen wollen, wie sie teilweise bei Tieck und E. Th. A. Hoffmann Ausdruck gefunden haben. Das eigentliche und tiefe Problem der Romantik ist vielmehr das Problem des Lebens. Dieses steht in eigentümlichem, metaphysischem Zusammenhang mit dem Problem des Todes[42]). Wie keiner anderen Zeitepoche unserer Dichtung war der Romantik die Gewißheit geworden, daß der Weg zum Leben nur durch den Tod des Ich führt. Sie taucht das tagwache, bewußte Denken zurück in den dunklen

[42]) Vgl. R. Unger: Herder, Novalis und Kleist, Studien über die Entwicklung des Todesproblems im Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik. Frankfurt 1922.

Strom des Lebens. Aus dieser völligen Hingabe an das Leben entspringt ihre Vorliebe für das Dunkle und Geheimnisvolle, für Vergangenheit, Symbolik und Mythos.

Zwei Züge lassen sich an der Romantik unterscheiden: einmal ein dionysischer, der die Seele der Menschen rauschartig erfaßt und treibt — er fand durch Hölderlin und Kleist Ausdruck —, im vorwiegenden Maße aber jener andere Zug eines träumenden Hingegebenseins an die Bilder der Welt, der seinen reinsten Ausdruck in Novalis und Eichendorff erhielt; hier geht die Person, das Ich des Dichters, ganz unter in dem Strom der elementaren Welt. Gedichte Eichendorffs klingen fast wie Stimmen aus dem Herzen der Natur.

Wir wurden bei der Frage nach dem Wesen der „freien Rhythmen" ohne weiteres auf die Romantik gestoßen. Denn sie hat den eigentlichen Sinn dieser neuen Dichtungsform, die Klopstock als erster in die deutsche Dichtung einführte, die dann weiter der Sturm und Drang allerdings mehr proklamierte als mit wirklich schöpferischer Begabung — ausgenommen Goethe und Schiller — handhabte, in ihrer Eigenart und Tiefe erst ans Licht gehoben. Man wird also, wenn man vom lebendigen Rhythmus der Sprache redet, in erster Linie die Romantik heranziehen müssen; denn sie war es vor allem, die die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache in ihrer ganzen Fülle und Tiefe offenbar werden ließ.

Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß der klassische Stil weniger „sprechend" sei, und es wäre ein grobes Mißverständnis, wollte man ihm die Möglichkeit absprechen, sich im Rhythmus der Sprache zu offenbaren. Genau so wie der musikalische Charakter des romantischen Stils im lebendigen Ablauf der Sprache zur Erscheinung kommt, so muß auch der Stil der Klassik zum Ausdruck gelangen. Die wesensmäßig begründete Verschiedenheit beider Stilformen und das Recht auf Anerkennung jeder von beiden hat zum erstenmal in größerem Umfang Fritz Strich darzustellen versucht.

Im Rahmen unserer Besprechung von Nietzsches „Nachtlied" kam es uns nur darauf an, den durch die klassische Stilform hindurchschwingenden Eigenrhythmus Goethes und Schillers aufzuzeigen, um von hier aus die Eigenart Nietzsches deutlich werden zu lassen. Bei beiden läßt sich eine große Einheitlichkeit des Rhythmus aufweisen. Bei Goethe quillt sie aus der geschlossenen und harmonischen Art seines Wesens, bei Schiller mehr aus der einheitlichen Aktivität seines Willens. Indem wir Goethes Gedichte „An den Mond" und „Wanderers Nachtlied" dem Lied „An die Freude" Schillers gegenüber-

stellten, empfanden wir deutlich auf der einen Seite die harmonische, gleichsam mühelose Spannung und Lösung des Goetheschen Rhythmus und auf der anderen die einheitliche, stets neu ansetzende und auf ein Ziel hinstrebende Aktivität Schillers.

Ganz anders dagegen bei Nietzsche. Nicht, daß die Sprache Nietzsches eine geringere Einheitlichkeit erkennen ließe. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, wie der ihm eigentümliche Tonfall der Sprache, dieselben Wendungen und Bilder, eine sprühende Gleichnissprache, Vorliebe für Synkope und häufige Anwendung des Plurals all seine Schriften durchpulst. Aber die Stilform Nietzsches ist freier und vielgestaltiger und gleicht hierin dem romantischen Stil. Sie ist nicht gebunden an irgendein Ideal der Form wie bei Goethe und Schiller, die ihren Eigenrhythmus doch in starkem Maße dem Ideal klassischer Schönheit unterordneten. Die Sprache Nietzsches ist ihrem innersten Wesen nach musikalisch. Sie zeigt daher eine unendlich reiche Abstufung. Bald läuft sie leicht wie das sanfte Spiel der Welle dahin, bald erhebt sie sich in immer weiter greifenden Perioden zu höchster Spannung, bald gleicht sie einem wild daherpeitschenden Sturm. Man spürt deutlich, hier ist überhaupt nichts geformt, alles ist aufgelöst in Bewegung und Klang. Wir haben gesehen, wie fast in allen Hymnen und Gedichten Nietzsches, die wir besprochen haben, sich ein bestimmtes Motiv stets neu abwandelt und vertieft, wobei die Assonanz in Verbindung mit Stabreim eine wesentliche Rolle spielt. Man hat bei Nietzsche den Eindruck, als sei seine Dichtung entstanden aus einer den Körper wie Musik durchflutenden Bewegung, die im Rhythmus der Sprache Ausdruck sucht und findet.

Bei der wandlungsfähigen und im Grunde völlig unsystematischen Art von Nietzsches Wesen besteht für eine Charakterisierung die Gefahr, daß sie allzu leicht in ein Phantasieren gerät. Deshalb kann eine solche nur dann sachlich sein, wenn sie vom Werk ausgeht. Das gilt allgemein für jenen Versuch, der es unternimmt, die Wesenszüge eines Menschen der Vergangenheit darzustellen, ganz besonders aber für Nietzsche. Aus diesem Grunde haben wir Nietzsche recht oft selbst sprechen lassen. Dabei wurde natürlich in erster Linie das hervorgehoben, was sachlich irgendwie unser Thema berührte: so die Ausführungen Nietzsches über Sprache und Dichtung; nicht nur, weil sie in hohem Maße auf Nietzsche selbst ein Licht werfen, sondern ganz besonders auch deshalb, weil wir seine Aussagen über Sprache und Dichtung, wo sie frei von Zweifel und Skepsis sind, mit für das Wertvollste halten, was überhaupt hierüber kund geworden

ist. Dabei zeigte es sich aber, daß Nietzsches theoretische Haltung zur Kunst nicht immer dieselbe geblieben ist. Wenn in der „Geburt der Tragödie“ der Hymnus auf Kunst und Dichtung rein und voll erklingt, wenn Nietzsche hier in seinem Erstlingswerk wie Novalis die Dichtung geradezu als den Zugang zur Wirklichkeit bezeichnet, so scheint der ältere Nietzsche dieses Lob in glühenden Haß zu verkehren. Diese Zwiespältigkeit seines Wesens läßt sich nur so erklären, daß in ihm die lebenbejahende Seite mit der lebenverneinenden in schärfstem Kampf lag, der ihn schließlich in den lebenfälschenden Zweifel hineintrieb und ihn zu dem Glauben verleitete, Leben sei Wille zur Macht. In erschütternder Weise kommt diese innere Zwiespältigkeit auch in seinen Gedichten zum Ausdruck. Wir sahen, wie oft etwas in ihm zurückflieht und ihn hindern will, sich dem lösenden Element ganz hinzugeben, wie er im Dithyrambus „Nur Narr! Nur Dichter!“ in wilder Verzweiflung dagegen ankämpft, wie dieses Ringen mit dem großen „Unbekannten“ im „Zauberer“ noch einmal und fast noch stärker wiederkehrt. Am sprechendsten fanden wir diese Grundspannung des Nietzeschen Wesens ausgedrückt im Hymnus des „Nachtlieds“. Auf der einen Seite ist es eine Überhelle und allzugroße Wachheit des Bewußtseins, ein Gefangensein im Ich und eine dadurch begründete grenzenlose Einsamkeit; auf der anderen aber ein stets erneutes Umfangensein und Erlöstwerden vom dunklen Element des Lebens:

„Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen
Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.
Nacht ist es: nun erwachen alle Lieder der Liebenden.
Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.“

Anmerkung zu Seite 60 ff.

Ich verdanke Herrn Archivar Dr. Oehler vom Nietzsche-Archiv in Weimar folgende freundliche Mitteilung: Die Dionysos-Dithyramben in der Fassung, die die Gedicht-Sammlungen bringen, sind von Nietzsche im Sommer 1888 niedergeschrieben worden. Drei von den Dithyramben, nämlich „Nur Narr, nur Dichter", „Unter Töchtern der Wüste" und die in „Klage der Ariadne" verwandelte „Klage des Zauberers" kommen schon im 4. Teil des „Zarathustra" vor, der im Frühjahr 1885 gedruckt wurde. In der Fassung von 1888 hat Nietzsche bei diesen Dithyramben einige textliche Änderungen vorgenommen. Bei der Analyse der Dionysosdithyrambe „Nur Narr, nur Dichter" habe ich die von Nietzsche in der zweiten Fassung (1888) vorgenommenen textlichen Änderungen, nämlich: „herumschweifend, herumschleichend" gegenüber „herumschweifend, herumschwebend" und „geraden Flugs, gezückten Zugs" gegenüber „geraden Zugs, gezückten Flugs" der ersten Fassung (1885) vorgezogen.

Lebenslauf.

Am 28. Dezember 1907 wurde ich, Hans Ernst Willy Hellenbrecht, als Sohn des Buchbindermeisters Ernst Hellenbrecht und seiner Ehefrau Elisabeth, geb. Kurz, in Hofgeismar geboren. Ich bin preußischer Staatsangehöriger und evangelischen Bekenntnisses.

Nach dreijährigem Besuch der Volksschule meines Geburtsortes trat ich Ostern 1917 in die Sexta des Progymnasiums zu Hofgeismar ein und empfing daselbst Ostern 1926 das Reifezeugnis. — Das Progymnasium hatte inzwischen die Entwicklung zum Realgymnasium eingeschlagen. —

Die ersten beiden Semester verbrachte ich an der Universität Göttingen, indem ich mich dem Studium der deutschen Philologie, der evangelischen Theologie, der Philosophie und dem Gebiet der Leibesübungen widmete.

Im Sommersemester 1927 ließ ich mich an der Universität Bonn immatrikulieren und bestand dort am Ende des Wintersemesters 1928 die staatliche Turnlehrerprüfung. Vom Sommersemester 1928 an studierte ich in Marburg die oben genannten Fächer.

Allen meinen akademischen Lehrern erlaube ich mir an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank auszusprechen, insbesondere Herrn Geheimen Regierungsrat Professor Dr. Ernst Elster und Herrn Professor Dr. Harry Mayne für die wohlwollende Unterstützung bei dieser Arbeit.